

## **War Marx Weiß der Jüngere wirklich nur ein Epigone des Meisters von Meßkirch?**

Bemerkungen zur Forschungsgeschichte und neue Beobachtungen

Von Bernd Konrad

Vor gut 150 Jahren ist das Œuvre eines Malers zusammengestellt worden, das in der Folgezeit nicht mehr grundlegend erweitert wurde. Somit musste die anfangs gefasste Beurteilung des künstlerischen Wesens, seine Einordnung in die Malerei der Zeit, auch durch die wenigen später hinzugekommenen Werke nicht mehr grundsätzlich in Frage gestellt und gar geändert werden – sieht man einmal von untauglichen Versuchen des Kunsthandels ab. Der Anfang dieses Œuvre ist in das letzte Lebensjahrzehnt von Albrecht Dürer zu legen, der 1528 verstorben ist. Seine Kulmination findet in der darauffolgenden Dekade statt.

Früh schon waren sich die Gelehrten, welche in ihrer Zeit allein die Gelegenheit zum Studium der Originale hatten, einig: dieser Meister gehört zu den größten Koloristen der gerade aus dem Spätmittelalter hervorgegangenen Neuzeit. Denn: das Hauptmerkmal dieses Œuvre ist eine ungemein frische Farbbehandlung mit dünnsten Lasuren und feinsten Zeichnung mit dem Pinsel bei den Details. Das ist besonders bei der Formulierung von Haarflächen wie Bärten und am filigranen Laubwerk von Bäumen zu beobachten. Wer näher hinschaut, bemerkt zudem eine geschickte graphische Behandlung in der Konturzeichnung und eine disziplinierte Abfolge bei den Schraffuren, die zur plastischen Hervorhebung des Erscheinungsbildes bereits als Unterzeichnung aufgebracht worden sind, also bevor die Farbe aufgetragen wurde. Gerade hier ist die grundsätzliche Nähe zur die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts prägenden Malerei der Nürnberger Künstler um Albrecht Dürer erkennbar.

Der Auftragsbereich ist anhand der beglaubigten ursprünglichen Aufstellungsorte und Stifternennungen im westlichen Oberschwaben zu lokalisieren. Hier wurde für einige Adelsfamilien und Klöster gearbeitet, in der Hauptsache für die zur Zeit des betreffenden Auftrages in den Grafenstand erhobenen Freiherren von Zimmern. Also, streng genommen, ein regional eng begrenzter Bereich. Deren Majoratsherr, Gottfried Werner von Zimmern, saß mit seiner Familie auf dem Schloß Meßkirch. Der eben erwähnte Auftrag betraf zwischen 1536 und 1538/40 die Ausstattung der benachbarten Stiftskirche St. Martin mit einem Hochaltar und zehn weiteren kleineren Flügelaltären an den Pfeilern, die von dem Konstanzer Baumeister Lorenz Röder (Reder) 1526 noch im spätgotischen Stil (um-)gebaut worden ist. Von diesem Großauftrag verblieb lediglich das Mittelbild des ehemaligen Hochaltars am Orte und fand an einem Seitenaltar seinen jetzigen Platz. Alles andere von dieser Ausstattung, zwei nahezu komplett erhaltene Retabel und 42 noch nachweisbare Einzeltafeln, ist in 18 Museen und Sammlungen der ganzen Welt im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verstreut worden.

Immerhin blieb dem Maler sein Notname aus diesem Auftrag, dieser lautet: »Der Meister von Meßkirch«.

### Die Suche nach einem großen Namen

Notnamen sind immer der Behelf, einem stillkritisch eher mehr als weniger fest umrissenden Œuvre zu einem Begriff zu verhelfen, wenn dessen Schöpfer namentlich nicht bekannt ist. Meistens leitet sich ein solcher von einem Aufstellungsort ab (z. B. Meister der Karlsruher Passion) oder von einem prägnanten Auftraggeber wie Meister der Werdenberg-Verkündigung. Eine andere Gruppe wird nach einem bestimmten Accessoire benannt, das gerne auch als verklausulierte Signatur gedeutet wird wie Nelken- oder Veilchenmeister oder „Meister mit dem Stieglitz“. Weniger häufig kommt die Jahreszahl der Datierung zur Geltung (z. B. Meister von 1477). Noch seltener bezeichnet er eine bestimmte Charakteristik, die dann teilweise ins Kuriose abgleiten kann. Dafür sei der von Ernst Buchner eingeführte „Meister der feisten Handrücken“ ein Beispiel. Wie dem auch sei, es kommt auf den Konsens an, den die Forschung damit gefunden hat.

Problematisch wird es erst, wenn ein neuer Vorschlag gemacht wird, der einem oder mehreren anderen zuwiderläuft. Das ist in der Hauptsache nicht in der höheren Forschungsebene der Fall, wobei verletzte Eitelkeiten dort durchaus nicht unterschätzt werden sollen. Stärker wirkt sich dies aber im regionalen Geschehen aus, wenn mehrere Städte oder Ortschaften um den „Sohn ihrer Stadt“ konkurrieren. Mehr noch heute, wo Touristikmanagement mehr zählt als seriöse Bildungs- und Forschungsaufgaben, ist das zu beobachten.

Der Meister von Meßkirch und die Versuche, ihm einen biografisch begründeten Namen zu geben, ist eines der schillerndsten Beispiele dafür. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Werke dieses Malers nach ihrer kostengünstigen Erwerbung infolge der Säkularisation in private Sammlungen und, später – ab 1860 – in die nun daraus entstandenen Museen kamen, ging man noch relativ leidenschaftslos damit um. Erste Benennungen des Œuvre bezogen sich auf die vermeintliche künstlerische Herkunft und damit auf bereits bekannte, als stilgleich beurteilte Werke. Wenn dabei hochrangige Nennungen fielen, lag darin nicht unbedingt dem Wunsch nach ihrer Aufwertung zugrunde; man kannte damals einfach nur wenige alteutsche Künstler mit Namen.

So nannten Joseph Freiherr von Laßberg und der Sammler Johann Baptist Hirscher, beide Erwerber der meisten Tafeln dieses Malers, den Namen Hans Holbein des Älteren.<sup>1</sup>

Die Brüder Boisserée bekannten sich zu dem in Nürnberg geschulften Hans Schäufelin als Maler, seinerzeit Hans Leonhard Schäuffelein genannt.

1870, im ersten Katalog der Fürstenbergsammlungen Donaueschingen, die einen Großteil dieser Werke bis zu ihrem Verkauf 2003 als Höhepunkt der Ausstellung im Karlsbau präsentieren konnten, wurden sie von Alfred Woltmann, seinerzeit Professor für Kunstgeschichte am Polytechnikum Karlsruhe, dem ebenfalls in Nürnberg nachgewiesenen Barthel Beham (Behaim) zugeschrieben. Nachvollziehend ist diesem Urteil durchaus eine gewisse Berechtigung zubilligen. Woltmann erkannte nicht nur die durch Albrecht Dürer geprägte Feinmalerei in den Details

und dessen Bilderfindung in manchen Darstellungen, die natürlich auch über die von ihm geschaffene Druckgraphik in alle Winkel des Reiches gekommen sein kann. Er sah darüber hinaus auch, dass die farbliche Delikatesse nicht mehr bei diesem zu finden ist, sondern bei Schülern Dürers, vor allem bei Barthel Beham. Dessen Bildnis von Ottheinrich von der Pfalz, 1535 datiert, also zeitgleich mit den Werken in der Stadtkirche, legen solche Assoziationen nahe. Dass dieses Werk der Nach-Dürer-Zeit von höchster Qualität ist, sollte Woltmann nicht beirrt haben. Auch innerhalb des Meßkircher Großauftrages gibt es ein wahrnehmbares Gefälle vom Hochaltarblatt mit der Darstellung der Anbetung der Könige über die Seitenflügel bis hin zu den Pfeileraltarretabeln.

Für diese Abtrennung vom Werk des Barthel Beham war Karl Koetschau mit seiner Studie 1893 verantwortlich.

Im weiteren Verlaufe der Beschäftigung mit dem Meister von Meßkirch sah man diesen dann immer noch mit der Nürnberger Malerei verbunden. So wurde die bereits von den Brüdern Boisserée vorgetragene Vergleichbarkeit mit einem der drei Hauptschüler Dürers, mit dem späteren Stadtmaler von Nördlingen, Hans Schäuflin, ebenfalls wieder aufgegriffen. Hier spielte vor allem das graphische Moment eine entscheidende Rolle. So wie Schäuflin Haare sich krausen ließ, so wie Bärte teilweise durch die Luft flogen, so wie die Körperteile in ihrem Umriß konturiert worden sind, alles das fand sich auf Schäuflin nahestehenden Werken wieder, wie dem sogenannten Mömpelgarder Altar (heute in Wien, Kunsthistorisches Museum) und einer zweiten Version in Gotha, Schloss Friedenstein.

Auch neue Notnamen wurden herbeigezogen. Zuerst kam ein Monogramm M. A. ins Spiel. Mit den Buchstaben M A bezeichnet waren etliche Federzeichnungen in einem Gebetbuch für Kaiser Maximilian, das sich in Besançon befindet. Eduard Chmeraly hatte es 1885 publiziert. Tatsächlich stehen einige der mit diesem Monogramm versehenen Zeichnungen der Art und Weise, wie der Meister von Meßkirch schraffiert hatte und seiner gedrungenen Figurenbildung nahe. Das veranlasste Alfons Bayersdorfer nach einem Namen zu suchen, den er in den für Reutlingen beglaubigten Marcus Astfahl (Assfalg) gefunden zu haben glaubte. Nur hatte diese Argumentation einen entscheidenden Schwachpunkt: Bayersdorfer hatte überlesen, dass Chmeraly dieses Monogramm eindeutig als später hinzugefügt beurteilte. Die Zeichnungen dieses Anteils am Gebetbuch – andere sind von Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmair und Lucas Cranach – wurden schließlich durch Karl Giehlow 1893 dem Augsburgener Jörg Breu d. Ä. zugeschrieben und somit verlor sich diese Identifizierung bald wieder.

Zeitgleich wurde der Maler bereits aber auch als eigenständiger Meister begriffen – ohne dass man einen Namen zu nennen wusste. Franz Xaver Kraus, der den deutschen Südwesten gründlich inventarisierte, gab den Namen „Wildensteiner Meister“ heraus; benannt nach dem sogenannten Wildensteiner Altar. Noch unsicher angesichts der Meinungen der großen Kenner wie Adolf Bayersdorfer beließ er aber das schönste Werk, die „Anbetung der Könige“, Mittelbild des ehemaligen Hochaltars, der Tradition folgend dem Hans Schäuflin. Für Kraus gab es keinen gravierenden Unterschied. 1890 begründete er seine zutreffende Ansicht ausführlicher. Damit wurde ein erster wichtiger Schritt gemacht, den Maler aus dem Bann-

kreis der Nürnberger Malerei herauszulösen. Auch Bayersdorfer korrigierte sich 1893 und benannte ihn nun als Meister der Meßkircher Altäre. Ob er dabei bereits auch schon die „Anbetung der Könige“ miteinbezog, ist nicht mehr zu klären.<sup>2</sup>

Festzustellen bleibt bis zu diesem Punkt, dass sich die Suche nach dem Anonymus von der Anbindung an große Namen löste und der Meister von Meßkirch als eigenständiger Maler innerhalb einer eher unspektakulären Kunstregion zu finden sein müsste.

### Die Lokalforschung setzt ein

1908 machte Wilhelm Suida eine Beobachtung publik, die praktisch bis heute Teil der Diskussion geblieben ist: auf einer kleinen Zinntafel im Louvre, deren Malerei – Christus vor Kaiphas – sehr nahe der des Meisters von Meßkirch steht, entdeckte er ein Monogramm, ein W mit einem eingeschriebenen O. In einer Miszelle, sie ist kurz genug, um sie im vollen Wortlaut wiederzugeben, schrieb er: „Im Louvre befindet sich ein kleines Bild der Vorführung Christi vor Pilatus, das augenscheinlich von dem Meister von Meßkirch herrührt. An dem selben ist aber ein Künstlermonogramm angebracht, das Zeichen WO, das vielleicht zur Ermittlung des Namens des Meisters führen kann.“ Wenngleich Suida dieses Zeichen noch als die Initialen W und O begriff, deren Auflösung ihm nicht gelang, war diese Beobachtung in späteren Publikationen anderer Forscher von größter Wichtigkeit. Allerdings begleitet mit kuriosen Erklärungen, dazu später in einem Exkurs.

Die erste Nennung eines vollständigen Namens publizierte Ansgar Pöllmann 1908. Sie war folgenreich, aber auch verhängnisvoll. Pater Pöllmann war Bibliothekar im Kloster Beuron im Donautal, hatte somit viel mit alten Handschriften zu tun. In solchen Handschriften, waren sie auf Pergament geschrieben, korrigierte man Fehler seit Frühzeiten an, indem man die betreffende Stelle mit einem scharfen Messer wegkratzte, die Oberfläche wieder glättete und sie neu überschrieb. Diesen Vorgang bezeichnet die Literaturwissenschaft als „Palimpsest“. Mithilfe von starken Lampen, die im Ultraviolett-Bereich agieren, war es bereits Anfang des 20. Jahrhunderts möglich, die weggeschabten Stellen leidlich zu erkennen, denn ein Rest an Tinte blieb immer. Die von Pöllmann unter Hilfe eines für die Photographie verantwortlichen Bruders angewendete Methode beschreibt er folgendermaßen: „Das Bild wurde dabei einem Reflektor von mehreren Bogenlampen violetten Scheines ausgesetzt und direkt im Aufnahmeverfahren vergrößert“. Zuerst untersuchte er das in Meßkirch verbliebene Gemälde mit der „Anbetung der Könige“ und machte dort den Fund einer signaturähnlichen Stelle – ein „J“ auf einem Stein im Gras rechts unten. Auch auf „allen (anderen) Hauptwerken“ habe er Signaturen gefunden. Doch entgegen gewöhnlicher Signaturen, die optisch gut erkennbar aufgebracht worden sind, handelt es sich hier um nur millimetergroße Zeichen, die zudem mit gleicher Farbe wie die Umgebung praktisch in die Malerei eingebettet sind. Seinen Hauptzeugen bot Pöllmann mit einem Schriftzug (?) auf der Tafel „Der hl. Benedikt im Gebet in einer Landschaft“ in der Staatsgalerie Stuttgart auf. Hier las er „1524 jergz“ und proklamierte Jörg (oder Jerg) Ziegler als wahren Meister von Meßkirch, dessen Namen er im Meßkircher Bruderschaftsbuch vorfand. Allerdings war allein die publizierte Abbildung schon verdächtig, da dort der Namenszug nachträglich

verstärkt worden sein musste und Pöllmann von anderen Forschern eine Manipulation unterstellt wurde (Abb. 1). Diese Vermutung wurde noch dadurch bekräftigt, dass trotz starker Lupen und Lichtquellen von anderen Forschern nichts an der betreffenden Stelle auf der Benedikt-Tafel gefunden werden konnte. Jahrelang rückte Pöllmann, trotz mehrmaliger Ankündigung, mit seinen Originalfotos und den Fotoplatten nicht heraus. Und auch das bereits 1908 angekündigte Buch mit allen Belegen erschien nie. Schließlich verstarb er 1933. Doch der Name Ziegler verblieb und wurde von Zeit zu Zeit immer wieder aufgegriffen, zuletzt 1989 von Wolfgang Urban, seinerzeit Kunstbeauftragter der

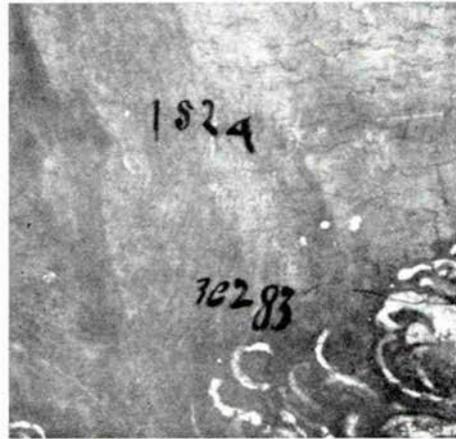


Abb. 1: Signatur Jerg Zieglers und Datierung 1524 nach Pöllmann (Repro: Bernd Konrad).

Diözese Rottenburg. Dazu zum gegebenen Zeitpunkt. Andere Vorschläge kamen hinzu: 1916 publizierte der Schweizerische Kunsthistoriker Paul Ganz einen Scheibenriss aus der Zentralbibliothek Zürich, welcher 1543 datiert und in der rechten Kartusche mit einem Monogramm MW (ligiert) versehen ist. Dem Monogramm beigefügt ist ein mit Querstrichen strukturierter Kreis (Abb.2). Sehr ähnlich taucht es auf einem Zettel auf, der 1914 unterhalb eines Schlusssteines im Überlinger Münster vom Restaurator Viktor Mezger bei dort vorgenommenen Maßnahmen gefunden und Paul Ganz mitgeteilt worden ist. Der Eintrag auf diesem Zettel lautet: „Anno domini 1560 hab Ich Marx weiß burger allhie, bey der metzge gesesen, mitt meinem sun Andreas Cristofeln dis gwelb und jüngst gricht gemalt.“ Auch hier der Kreis beim Monogramm, der nun als „redendes“ Zeichen für die Heimatstadt des Marx Weiß, Balingen, gedeutet wird. Das macht auch Sinn, denn wenn ein Graphiker eine Kugel andeuten möchte, genügt es, in einen gezeichneten Kreis einfach einen Punkt, ein Kreuz oder ähnliches zu setzen. Dadurch erreicht er die gewünschte optische Plastizität. Dieser Vorgang ist beispielsweise bei Albrecht Dürer zu beobachten, dem allen anderen deutschen Malern bahnbrechenden Künstler des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts.

Da nun aber das für Überlingen genannte Jüngste Gericht 1772 grundlegend übermalt wurde und am Gewölbe des Mittelschiffs sich nur pflanzliche Ornamentik befindet, ergab sich die Möglichkeit eines stillkritischen Vergleichs mit den Tafelbildern nicht mehr. Lediglich eine Schutzmantelmadonna von 1562 an der Wand der Südwestvorhalle des Münsters und der mit einer Madonnendarstellung bemalte Schlussstein wurden zum Vergleich herangezogen und veranlassten Karl Obser 1917 angesichts derer dürftiger Qualität an der von Ganz vorgeschlagenen Personengleichheit, Marx Weiß sei der Meister von Meßkirch, zu zweifeln.

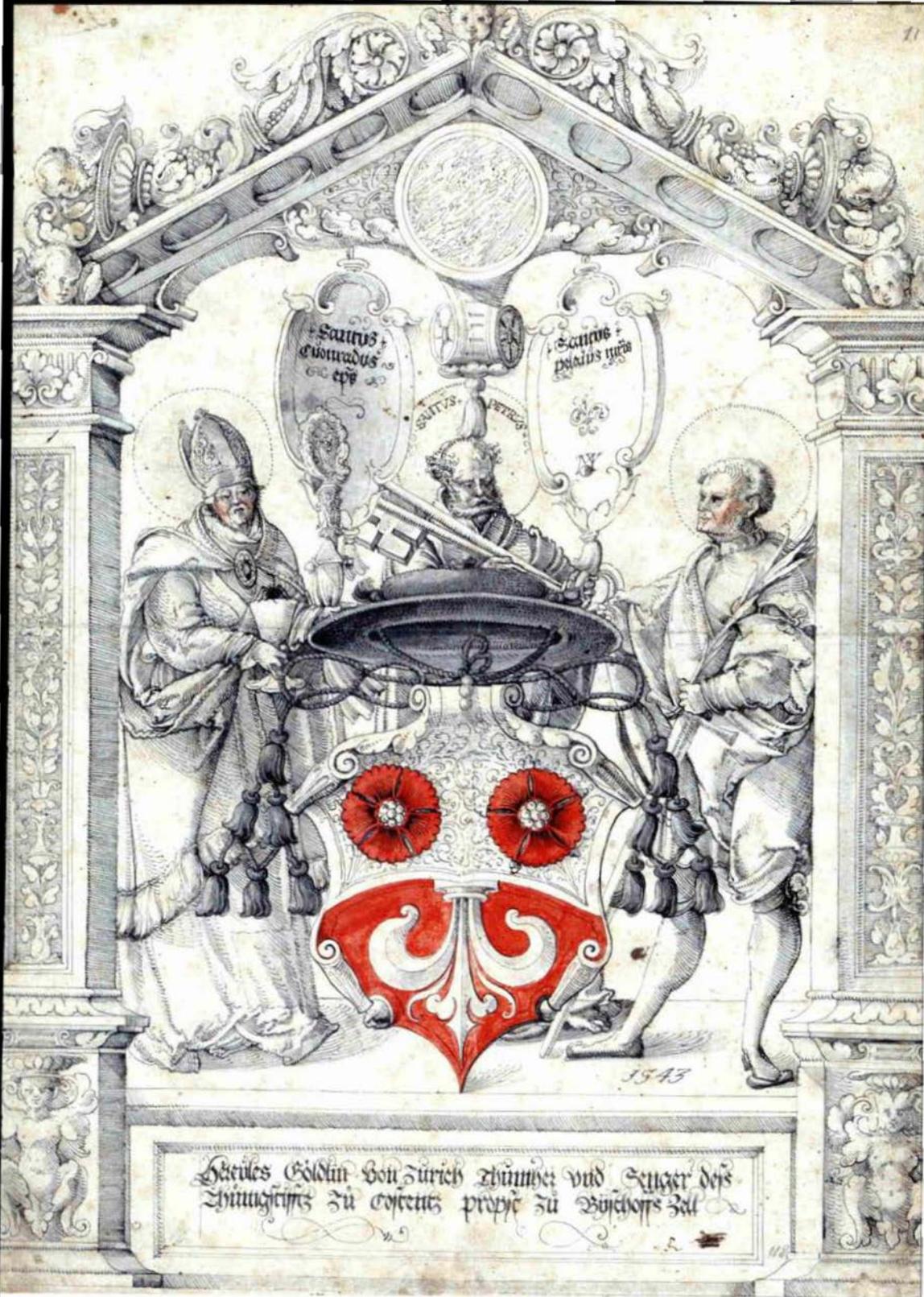
Heinrich Feurstein, Pfarrer von St. Johann in Donaueschingen und Betreuer der Fürstenbergsammlungen, befasste sich in der Folgezeit am intensivsten mit der

Frage nach dem wahren Namen des Meisters von Meßkirch. 1934 erschien seine Monographie „Der Meister von Meßkirch im Lichte der neuesten Funde und Forschungen“. Auch hier verlässt er sich auf Pöllmann's Minimal-Signaturen für Jörg Ziegler und führt zusätzlich eine von Ganz, und diesem 1925 folgend Walter Hugelshofer, abweichende Lesart der Bezeichnung auf dem Bild im Louvre ein. Feurstein behauptete nämlich bei dieser Signatur einen darüber befindlichen Schriftzug mit dem Namen Jörg gesehen zu haben, während Hugelshofer ein kleines s über dem W abbildete. Beide blieben einen fotografischen Beweis dafür schuldig, zeigten lediglich Umzeichnungen von dem, was sie gesehen zu haben glaubten. Immerhin beließ Feurstein den Maler Marx Weiß damit in der Rolle eines untergeordneten Werkstattmitgliedes und späteren Nachfolgers des Malers Jerg. Die durch Signatur für Marx Weiß gesicherten Wandmalereien im Reichenauer Münsterchor wurden – auch auf Grund ihrer wie auch immer zu beurteilenden Übermalung von 1889 – als qualitätsärmer gegenüber dem Werk des Meisters von Meßkirch eingestuft und kamen somit bestenfalls nur als Werk eines mit dem Stil des Meisters vertrauten Mitarbeiters oder Nachahmers in Frage. Auch die gerade (1933) wiederentdeckten Seitenwandmalereien im Chor des Münster erfahren dieses Urteil.

Feursteins Gegenspieler ist zu diesem Zeitpunkt Hans Rott, von 1920 bis 1938 Direktor des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe. In ungeheurer Fleißarbeit trug Rott aus zahlreichen Archiven und anderen Quellen Nachrichten und Belege zu Künstlern und Kunsthandwerkern des Bodenseegebietes, der Schweiz, später auch des Oberrheins und Alt-Schwabens zusammen und veröffentlichte sie in mehreren Bänden. Wenn diesen Quellen nur noch wenig in der Folgezeit hinzugefügt werden konnte, bleiben die daraus gezogenen Schlußfolgerungen, sprich: Zuweisungen von anonymen Werken an die von Rott namentlich bekanntgemachten Maler in vielen Fällen problematisch. Sie führten zu erbittertem und nicht immer würdevollem Widerspruch. Für Rott waren Marx Weiß und sein Bruder Joseph aus Balingen der/die Meister von Meßkirch. Dabei wurde zur Unterstützung das Werk um den 1518 datierten Thalheimer Altar und dreier Fragmente einer Ursula-Legende in den Fürstlich Hohenzollerischen Sammlungen zu Sigmaringen beigezogen. Diese galten ihm als Frühwerke des Meßkircher Œuvre, unabhängig von der Frage, welcher der Genannten dafür in Frage kommen würde. Auch ein Marx Weiß d. Ä., Vater der Brüder, wurde dabei von Rott eingeführt.

In den sich bis 1940 hinziehenden Streit zwischen Feurstein und Rott griff Joseph Hecht, Archivar in Rottweil, ein. Nach neuerlicher Lesung der Akten und unter Hinzuziehung weiterer Quellen bestritt er die Namensverbindung Joseph zur Malerfamilie Weiß und nannte ihn nur noch Joseph, Maler aus Balingen. Zu diesem Namen fand Hecht eine Rentamts-Rechnung von 1561 in den Sigmaringer Archiven (Hech. Rubr. 128, Nr. 45). Sie lautet: „Item: uf den 7. tag Augusti wurden dem Meister Joseph, dem mahler zu Balingen, von meins gnäd. Herrn graf Carls vater graf Itelfridrichen seliger gedechnus contrafactur uf ein hilzin tafel 4 schuch hoch aufs fleißigest zu machen zahlt, laut zettels 24 fl. 4 bz.“ Unzweifelhaft, und

Abb. 2 rechte Seite: Scheibenriss für Hercules Göldlin 1543  
(Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung).



Heiles Goldin von Zürich Thumber und Senger des  
Thungers zu coctens proppe zu Bischenoff Zeit

später durch Anna Moraht-Fromm mit weiteren Beobachtungen bestätigt, ist mit diesem Konterfei das sich noch heute in den Sigmaringer Sammlungen befindliche Bildnis des Eitelfriedrich III. von Zollern gemeint. Dennoch hielt auch Hecht an Jörg Ziegler als Meister von Meßkirch fest und bildete zum Beweis noch einmal das offensichtlich retuschierte Signaturfoto von Pöllmann in seiner Abb. 3b ab. Den Maler Joseph aus Balingen betrachtete er mehr als ein Anhängsel zu dessen Œuvre.

Eher marginal und für die Folgezeit auch nur von geringer Bedeutung ist der von Julius Baum 1942 und 1943 in die Diskussion eingebrachte Rottenburger Maler Wilhalm Ziegler. Da dessen sicheren Werke, vor allem in Fribourg (Schweiz) befindlich, bestenfalls zeitgleiche Parallelen aufweisen, verlief sich sein Vorschlag bald wieder. – Halten wir einen Moment inne und stellen fest, dass zwei Malernamen über Jahrzehnte zur Diskussion standen: Jörg Ziegler und die Malerfamilie um Marx und Joseph Weiß.

### Exkurs

Welcher „Beweis“ der Leser und vor allem der konkurrierende Forscher sich während dieser Diskussionen ausgesetzt sahen, soll am Beispiel der Signatur auf dem Bildchen im Louvre als kleiner Exkurs veranschaulicht werden (Abb. 3). – Das kleine Gemälde ist wohl noch in der Werkstatt des Meisters von Meßkirch entstanden. Es ist eine mittels Rasternetz übertragene Darstellung nach einer anderen Vorgabe. Es ist dennoch nicht davon auszugehen, dass es sich dabei um eine spätere Kopie nach einem der Mittelbilder der St. Martinsausstattung handelt, die im Zuge der Verhandlungen mit Kurfürst Maximilian von Bayern 1628 erstellt worden. Er wollte gerne zwei Passionsdarstellungen aus der Stiftskirche St. Martin erwerben und zusätzlich zum Kaufpreis Kopien davon an. Dafür kann das Bild aber nicht gelten, wie Anna Morath-Fromm klargestellt hat. Dagegen sprechen allein schon die Maße.<sup>3</sup> Weiter bleibt es auffällig, dass gerade dieses Motiv bei den erhaltenen Mitteltafeln fehlt. Die punktierende und somit befremdliche Malweise spricht aber nicht gegen eine Datierung noch in die zweite Jahrhunderthälfte des 16. Jahrhunderts. Sie geht technologisch auf die Bemalung auf Zinn zurück und ist auch bei anderen Werken auf diesem Bildträger nachzuweisen. Doch wie dem auch sei, hier geht es um die unterschiedlich publizierte Wiedergabe der für die Forschung so wichtigen Signatur (Abb. 4 – 6).

Wie zu sehen ist, bildete Suida den mit dem „W“ ligierten kleinen Kreis in



Abb. 3: Christus vor Kaiphas. Paris, Louvre (Repro: Bernd Konrad).

gleicher Größe ab. Auch mit der damals zur Verfügung stehenden Drucktechnik wäre eine maßstabgetreue Nachbildung möglich gewesen. Suida las das Zeichen also als Initialen W und O. Für Hugelshofer liest es sich so: „Das Monogramm des Pariser Gemäldes löst sich auf in Anfangs- und Endbuchstabe des Namens Weiß.“<sup>4</sup> Feurstein begründet seinen Fund dermaßen: „Unmittelbar über dem Handzeichen  $\mathfrak{W}$  in der linken unteren Ecke des Bildes fand sich in Schreibrift deutlich und fraglos, wenn auch etwas schwächer, weil in der Vorzeichnung unter Lasur und Firnis angebracht, die Bezeichnung „Jörg“. Der Fund klärt auf einen Schlag eine Reihe strittiger Fragen, er beweist u. a. ... 3. dass die Vermutung des Unterzeichneten (Feurstein – Anm. des Verf.), die er schon im Jahre 1917 in den Monatsheften für Kunstwissenschaft äußerte, dass die Bezeichnung  $\mathfrak{W}$  eine Nebenform der sonst anders gearteten Signatur des Malers Marx Weiß ist, der hier sein Handzeichen in den schmalen Raum zwischen der echten Signatur (der des Jörg – Anm. des Verf.) und dem Bildrande hineinzwängen und so den üblichen Kreis unter dem Buchstaben W in die Mittelspitze des „W“ legen musste, ....“<sup>5</sup> – Also eine Doppelsignatur.

Hans Rott „ergänzte“ das Hugelshofersche Zeichen um den Vornamen Jos(eph) über dem W. Er führt dazu aus: „Auffallenderweise wurde es nicht bemerkt, dass in dem ersten verstärkten W-Strich samt Punkt und dem im innern W verschlungenen O samt S darüber der Vorname = Jos(eph) zu dem Familiennamen Weiß erhalten ist. ... Vgl. die Abb. der Louvresignatur bei Hugelshofer, ..., auf der jener Punkt über dem ersten W-Strich fehlt, das S aber deutlich zu erkennen ist.“<sup>6</sup> Nun ist dazu zu sagen, dass Hugelshofer gar keine Abbildung brachte, sondern lediglich eine eigene Umzeichnung. Hecht bildete erstmals die Signatur als vergrößerten Ausschnitt eines Fotos ab, welches der Fürstenberggalerie wohl aus Paris zugesandt worden ist.<sup>7</sup> Darauf ist tatsächlich über dem „W“ der Schriftzug „Jörg“ zu erkennen (Abb. 7). Mit derselben Begründung wie Feurstein interpretiert er die Doppelsignatur, fügt aber noch zwei Dinge hinzu: „Farbton und Schriftcharakter bezeugen, dass die beiden übereinander geordneten Zeichen nicht von demselben Künstler herrühren“, d. h. eine Lesart wie von Hugelshofer und Rott vorgenommen, scheidet aus. Dann stellt er die gewiss überfällige Frage, warum hier



Abb. 4: Signatur nach Leseweise Suida.

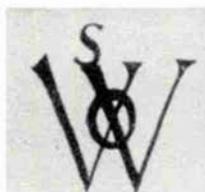


Abb. 5: Signatur nach Leseweise Hugelshofer.

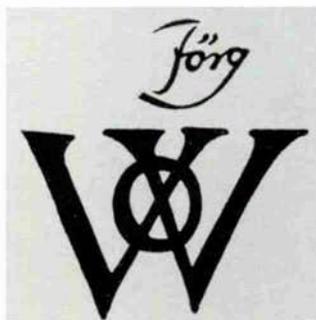


Abb. 6: Signatur nach Leseweise Feurstein (Repros: Bernd Konrad).

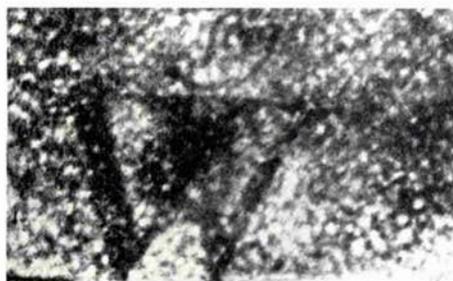


Abb. 7: Signatur nach Foto Hecht um 1940.

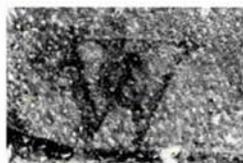


Abb. 8: Signatur nach Makrofoto des Louvre 1980 (Repros: Bernd Konrad).

dem W mit dem eingeschriebenen Kreis nichts befindet, das, in welche Richtung auch immer, als Namen oder Zeichen gelesen werden könne (Abb. 8).<sup>8</sup>

### Die jüngere Forschung seit 1945

1950 tritt mit der Dissertation von Christian Altgraf zu Salm, nach dem Zweiten Weltkrieg Leiter der Fürstenbergsammlungen, ein dritter gewichtiger Namensvorschlag auf den Plan. Er sah nicht nur, dass die Alternativen Weiß – Ziegler ausgereizt waren und auch keine neuen Urkundenfunde zu erwarten wären. Er hielt sich an den regional eng beschreibbaren Raum der Auftraggeber zwischen Meßkirch, Donautal (Grafen von Zimmern) und Heiligkreuzthal (Kloster). Praktisch in der Mitte, in Veringenstadt, war die Malerfamilie der drei Brüder Strüb beheimatet. Die beiden ältesten, Hans und Jakob, traten mit zahlreichen Aufträgen hervor, welche mehr stilkritisch als urkundlich belegt unter dem Notnamen „Meister von Sigmaringen“ Eingang in die Kunstgeschichte fanden. Der jüngste, Peter, war hingegen zwar nicht mit Werken fassbar, fand dafür aber Niederschlag in den Urkunden, so mit seinem ausführlichen Testament. Daraus geht in erster Linie seine beachtliche Wohlhabenheit hervor und auch sein vermutliches Lebensende. In der Tat musste er 1538 „gebressthaft“ aus seinem Haus ins Spital getragen werden, in welches er sich zwei Jahre zuvor eingemietet hatte. Für Salm, dem letztgenannter Umstand keine besonderen Bedenken aufgibt, deckte sich dieser Zeitpunkt mit dem vermeintlichen Abbruch des Œuvre vom Meister von Meßkirch. Nach dem Großauftrag für die St. Martinskirche in Meßkirch 1535 bis 1538 fand er nichts Relevantes mehr vor. Die später datierten Arbeiten des Marx Weiß, wie der Scheibenriß für Herkules Göldlin 1543, die Gewölbemalereien von 1555 im Reichenauer Münster sowie das 1561 bezahlte Bildnis des Eitelfriedrich II. von Joseph, dem Maler aus Balingen, waren ihm nicht qualitativ genug, seine Hypothese noch einmal zu

überdenken. Dagegen suchte er sie mit dem Verweis auf die 200 m oberhalb des Wohnhauses von Peter Strüb um 1515 entstandenen Wandmalerei in der Michaelskapelle zu untermauern. Deren Stil stehe dem Meister von Meßkirch „außerordentlich nahe“.<sup>9</sup> Hans Dieter Ingenhoff, profiliertes Restaurator am Denkmalamt Tübingen, übernahm diese Zuschreibung 1961 in seiner Dissertation zum Meister von Sigmaringen und machte Salms Vorschlag zur Gewissheit. Allerdings konnte er keine neuen Argumente dafür beibringen. Kraft der Autorität Salms, des bis dato unzweifelhaft kunstgeschichtlich begabtesten aller Forscher, hielt Peter Strüb in manche Bildunterschrift Einzug. Namentlich bei den Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, wo Salm noch eine Zeitlang Oberkonservator an der Alten Pinakothek gewesen ist, war das bis zur Korrektur durch Martin Schawe 2006 der Fall. Gut 35 Jahre lang blieb es dabei, allerdings lag es wohl auch daran, weil keine Beschäftigung mehr mit dem Meister von Meßkirch stattfand, ja die alte Kunst an sich und eine Kunstgeschichte der Zuschreibungsfragen im besonderen keine Konjunktur hatte. In den 1970er/80er Jahren war Ikonographie Trumpf, man beschäftigte sich nahezu nur mit den Inhalten, dem „Was“ statt dem „Wie“. Lediglich einige Lokalforscher wie Johann Adam Kraus und Dieter Manz versuchten sich Gehör mit neueren Plädoyers für Jerg Ziegler zu verschaffen.

Ein Neuanfang ist um 1986 mit Claus Grimm zu nennen. Seine Doppelbegabung als Maler und Wissenschaftler führte ihn zu einem genauesten Sehen der Eigenheiten eines Malers innerhalb des Malprozesses und zu einem exakten, anschaulichen Beschreiben des Gesehenen. Darüber hinaus war er wie nur wenige seiner Zeit den neuen, naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden aufgeschlossen. Die Bestimmung von Fälldaten für das verwendete Holz (Dendrochronologie) und die Sichtbarmachung der unter der Malschicht oftmals liegenden Unterzeichnung (Infrarotreflektographie) versprachen ihm auch beim Meister von Meßkirch Auswege aus der an sich immer noch unbefriedigenden Situation. Gemeinsam mit dem aufgeschlossenen Leiter der Fürstenbergsammlungen, Ernst Wilhelm Graf zu Lynar, veranlassten sie eine Neubearbeitung der Bestände an altdeutscher Malerei. Damit wurde der Verfasser dieses Beitrages als damals fortgeschrittener Student von 1987 bis 1989 betraut.

Die Untersuchung der Unterzeichnung und somit auch die erneute Prüfung möglicher Signaturen mittels Infrarotreflektographie verlief ins Leere. Obgleich dem normal schauenden Betrachter bereits eine vorzügliche, an Dürer und, wie nun Grimm erstmals betonte, an dessen Schüler Hans Baldung Grien geschulte Schraffurtechnik unter den dünnen Farblasuren entgegentrat, war diese mit der neuen Infrarot-Methode nur schwach zu verifizieren. Der Grund kann nur darin liegen, dass die vom Meister von Meßkirch verwendeten Zeichenmittel nicht genug kohlenstoffhaltig gewesen sind, denn nur derartige Tuschen und Tinten lassen sich klar und deutlich erfassen. Somit ist auch keine wie auch immer unterhalb der Malschicht versteckte Signatur festzustellen gewesen. Neben der zu jedem neuen Forschungsbeginn unerlässlichen kritischen Sichtung der vorangegangenen Literatur wurde von Grimm und Konrad versucht, bei der Beobachtung an den Originalen neue Wege einzuschlagen. Dazu gehörte das Postulat, nicht nur *einen* „Genius“ als Schöpfer spätmittelalterlicher Werkzusammenhänge anzunehmen, sondern die damaligen

Vorgänge soziologisch als Gemeinschaftswerk dem Gesamtstil angepasster Individuen zu begreifen. Zahlreiche Beobachtungen Grimms zeigten auf, dass sich bei eingehender Nahbetrachtung geringfügige Qualitäts- und Gestaltungsunterschiede feststellen lassen, die auf mehrere Hände innerhalb eines scheinbar homogenen Œuvre hinweisen.

Andererseits lassen sich nach Grimms Überzeugung über den gesamten Werkverlauf eines Künstlers auch Konstanten feststellen; Dinge, die der Maler niemals geändert hat. Das können auch Fehler sein, die sich unbewusst eingeschlichen und manifestiert haben. Und gerade dann, wenn dieser Maler sich eher wie damals die meisten seiner Berufskollegen nicht als Künstler sondern lediglich als Kunsthandwerker / Auftragnehmer zur Herstellung von Bildern verstanden hat, verblieben diese Eigentümlichkeiten unreflektiert im Werk. Beobachtungen solcher Eigentümlichkeiten hatte bereits im 19. Jahrhundert der italienische Arzt Giovanni Morelli gemacht – man nennt sie nach ihm die Morelli(sche)-Methode.<sup>10</sup> So ist für das Œuvre des Meisters von Meßkirch auch eine gewisse, den Betrachter befremdende Skurrilität in der anatomischen Gestaltbildung kennzeichnend, insbesondere bei den Gesichtern. Grimm hat das in seiner anschaulichen Weise auf den Begriff gebracht. Oftmals blicken so die Gestalten verkniffen, ihre Ohren wuchern zu unförmigen Gebilden („Quellteigstil“), wogegen die Fingernägel klein wie Münzen im dicken Fleisch der Fingerkuppen sitzen. Einige dieser durchgehenden Konstanten, wie aber auch die charakteristische Malweise, beobachtete er auch am Bildnis des Eitelfriedrich in Sigmaringen, dessen Maler er nun in der vorgefundenen Schreibweise „Joseph, Maler von Balingen“ mit dem Meister von Meßkirch gleichsetzte. Konrad vollzog konsequenter die Auflösung in den von Rott genannten Bruder des Marx Weiß, Joseph Weiß. Dass beide lange Zeit in einer Werkstatt tätig waren, ergab sich ihm aus den unterschiedlichen Varianten desselben Stilbildes und aus der Überlegung, dass es nun sinnwidrig wäre, neben einem Joseph Weiß aus Balingen noch einen weiteren Joseph, Maler zu Balingen annehmen zu wollen. Schließlich finden sich bei Marx Weiß in den Quellen auch die unterschiedlichsten Bezeichnungen: Marx Wyßen; Marxen Weyß von Balingen; Marxen Maler (sic!); Marx Weyß, maller<sup>11</sup> – also mit und ohne „Beistrich“ (Komma), was ja bei der Diskussion um Joseph (,) maler von Balingen so eine entscheidenden Rolle bei Rott, Feurstein und Hecht gespielt hatte. – Wie sehr die Diskussion um die zutreffende Schreibweise des Malernamens an der spätmittelalterlichen Wirklichkeit vorbeiging, mag eine Originalinschrift an einer Stubenausmalung von 1453 verdeutlichen. Im Bayerischen Nationalmuseum befindet sich ein aus Ulm übernommener Zunfttraum mit bemalten Seitenwänden. Der ausführende Maler wurde auf einer kleinen Schrifttafel der Nachwelt überliefert. Darauf steht zu lesen: „Anno domi(ni) 1457/ das man die stub// en malen ließ pet/ er kaltenhoff der / maller hieß.“ Also würde man diesem ebenso als Peter Kaltenhof wie auch als Peter Maler in den Akten begegnen; vielleicht auch Peter Kaltenhof zu Ulm oder Peter Maler zu (von) Ulm, wenn er auswärts tätig gewesen ist. Es ist demnach dieselbe Spielart, welche der Forschung zu Joseph Weiß soviel Kopfzerbrechen bereitet und bis zur aggressiven Verteidigung des eigenen Standpunktes führte.

Um 1543 gingen die beiden Brüder getrennte Wege, wie sich an dem 1543 datierten und von Marx Weiß signierten Scheibenriß für Herkules Göldlin nachweisen lässt, wo ein kleines W mit derselben Tinte wie die (später hinzugesetzte) Signatur nachträglich durchgestrichen wurde (siehe noch einmal Abb. 2).<sup>12</sup> Marx Weiß kam an den Bodensee; Joseph war, wie die Rechnung für das Eitelfriedrich-Bildnis zeigt, für andere Auftraggeber tätig. Somit nahm Konrad an, dass Marx Weiß der in der Werkstattorganisation Untergeordnete gewesen ist, wohl aber am Gesamtwerk seinen Anteil hatte.

Gleichzeitig mit der Arbeit am neuen Katalog der Fürstenbergsammlungen erregte Wolfgang Urban das Interesse der Öffentlichkeit. In einem längeren Zeitungsartikel griff er 1989 die Pöllmann-These, der Meister von Meßkirch sei nur mit Jörg Ziegler zu benennen, wieder auf. Urban gab an, die seither immer wieder angezweifelte Signatur auf dem Benediktus-Bild nicht nur selbst gesehen, sondern auch fotografiert zu haben. Praktisch wäre das einer Rehabilitation Pöllmanns gleichgekommen – wenn nicht ein entscheidender „Schönheitsfehler“ in Urbans wortreicher Argumentation gewesen wäre: Entgegen der Bildunterschrift „nach Pöllmanns Methode“ brachte er keinen eigenen fotografischen Nachweis vor, sondern bildete, wie Hecht 1940, lediglich das alte Pöllmann-Foto ab. Seine eigenen Aufnahmen hatte er der Öffentlichkeit vorenthalten. Mit gutem Grund, denn auf den mit 400 ASA aus der Hand (!) gefertigten Aufnahmen, die dem Verfasser dieses Beitrages kurzzeitig vorlagen, war nichts zu sehen. Wenn Urban dagegen die von Pöllmann verwendete Technik rekonstruiert hätte und dabei ohne die vermeintliche Nachkonturierung zum demselben Ergebnis wie auf der alten Aufnahme gekommen wäre, wäre dies eine wirkliche Sensation gewesen.<sup>13</sup> – Trotz zahlreicher Vorträge, die Urban wortgewaltig landauf und ab in der Folgezeit hielt, war ihm wohl die eigenen Meinung nicht gefestigt genug. Nach Einrichtung des Diözesanmuseums Rottenburg, dessen Direktor er wurde, besaß er die Größe, den dort befindlichen „Gnadenstuhl“ lediglich mit dem alten Notnamen zu versehen und nicht seine Jörg-Ziegler-Hypothese per Bildunterschrift zu kanonisieren.

1997 bestätigte Anna Moraht-Fromm weitgehend die Meinung von Grimm und Konrad. In ihrer Monographie zum Meister von Meßkirch bekräftigte sie die Identität von Rechnung und Porträt des Eitelfriedrich mittels erstmaliger Angaben zum Fälldatum des Holzes. Der Baum, von dem die Bretter für dessen Bildträger kamen, wurde 1559 geschlagen. Sie erkannte nicht nur die unzweifelhafte Nähe des Porträts zum Œuvre des Meisters von Meßkirch an, sondern machte auch deutlich, dass es sich niemals nur um eine Kopie nach einem früheren Bildnis handeln kann. Dafür sei die Bezahlung zu hoch ausgefallen. Dennoch blieb sie bei der von Grimm benutzten Bezeichnung „Joseph, Maler von Balingen“.

Mit der geplanten Übernahme der bedeutendsten Werke des Meisters von Meßkirch aus den Fürstenbergsammlungen durch die Staatsgalerie Stuttgart sah sich Elsbeth Wiemann 2002 veranlasst, in einer aus Anlass einer Ausstellung erstellten Publikation die Forschungsfragen vorzustellen. Hinsichtlich der Namensgebung zog sie sich dabei auf den Standpunkt zurück, alle Vorschläge seien nicht überzeugend. Im gleichen Jahr bekräftigte Konrad noch einmal seine These, dass Joseph, Maler von Balingen, nur Joseph Weiß gewesen sein kann. Marx Weiß

wurde immerhin der Rang eines gleichwertigen Malers zugestanden, der maßgeblich das Bild von der Malerei des Meisters von Meßkirch mitbestimmte und diesen Stil über die 1540er Jahre hinaus eher mehr denn weniger beibehielt. Für den sich mehrfach in Miszellen der Hohenzollerischen Heimat zum Thema Meister von Meßkirch äußernden Herbert Rädle blieb 2004 Marx Weiß d. J. jedoch ein Epigone des Meisters von Meßkirch.

### **Marx Weiß „der Jüngere“**

Nach Hans Rott lässt sich in Balingen um 1518 ein Marx Weiß nachweisen. Dieser wurde von ihm als Maler des Talheimer Flügelaltars angesprochen, der sich im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart befindet. Weiter sind diesem Œuvre drei ausgeschnittene Fragmente eines Martyriums der hl. Ursula in den Hohenzollerischen Sammlungen Sigmaringen zuzuweisen. Wenn auch Anna Moraht-Fromm in eingehender Analyse den Talheimer Altar nicht als direktes Werkstattprodukt des Meisters von Meßkirch anerkennen kann, sieht auch sie durchaus Verbindungen, die nicht nur allgemein zeit- und raumnah sein müssen. Eine vorübergehende Zusammenarbeit in einer Werkstatt derselben Region könne nicht ausgeschlossen werden.<sup>14</sup> Immerhin findet sie allein vier voneinander abgrenzbare Maler am Talheimer Altar. Marx Weiß hatte zumindest zwei Söhne, Joseph und Marx, daher das Appendix „d. J.“ für der Jüngere in der Forschungsliteratur. Selbst bezeichnet er sich nicht so. Daher wird hier, wenn von ihm die Rede ist, ebenfalls darauf verzichtet. Namentlich erscheint er anfangs in Rechnungen zwischen 1536 und 1539 und 1542 als bei Joseph, Maler in Balingen wohnhaft. Dort steuert er zwar bedeutend weniger als Joseph, doch muss das nicht unbedingt auf eine mindere Begabung hinweisen. Es ist mit vielen Beispielen aus den Konstanzer Steuerbüchern zu belegen, dass ein später als sehr erfolgreich erkannter Maler anfangs über mehrere Jahre gering veranschlagt worden ist. Dennoch können wir davon ausgehen, dass zu dieser Zeit Joseph der Werkstattbesitzer und Hauptauftragnehmer war. Doch aus dem ist nicht zu schließen, dass der Leiter auch die künstlerisch begabteste Person gewesen ist. Wir wissen ja aus den Beispielen Jörg Syrlin (Ulm) und Simon Haider (Konstanz), dass Tischmacher, also die Holzbereiter, die Auftragnehmer für bedeutenden Werke wie das Ulmer und das Konstanzer Chorgestühl gewesen sind. Die Ausführenden wie Michel Erhart und Nikolaus Gerhaerts von Leyden erscheinen überhaupt nicht in den Verträgen.

In Überlingen ist Marx Weiß ab 1552 in den Steuerbüchern fassbar.<sup>15</sup> Zuvor muss er noch einmal im Kloster Heiligkreuztal gewesen sein, wo Teile der 1551 datierten Kreuzgangausmalung große Nähe zu seinem Stil aufweisen. Noch einmal, weil ganz sicher die Ausmalungen in der Kirche von 1532 – 1535 nur von der Werkstatt des Meisters von Meßkirch ausgeführt sein können.

1555, d. h. bestimmt ein, wenn nicht zwei Jahre zuvor, war er dann am Chorgewölbe von Reichenau-Mittelzell tätig. 1569 ist eine schlecht erhaltene Wiborada in den Fürstenbergsammlungen Donaueschingen datiert.<sup>16</sup> Für die Jahre 1559/60 wissen wir dann von dem Großauftrag im Überlinger St. Nikolausmünster. Das Weltgericht ist, wie oben bereits gesagt, 1772 von Karl Stauder mit dem gleichen Thema übermalt worden. Dieses kann also nicht mehr für eine Aussage zum Stil des

Marx Weiß herangezogen werden. Auch die 1924 von den Brüdern Mezger zweifellos geschickt ergänzten Pflanzenornamente im Hochschiffgewölbe und an den chornahen Seitenschiffgewölben geben nicht den eigentlichen Eindruck wieder. Nahezu authentisch dagegen ist die Ausmalung des Gewölbes in der südwestlichen Portalvorhalle. Hier finden sich Pflanzen mit ihren kurvig bewegten Wurzeln wie in Mittelzell, versetzt mit kleinen, feinlinig gezeichneten Köpfen. Auch die Gottvater-Darstellung mit dem Propheten Jesaias ist sein Werk. Möglicherweise, aber nicht so eindeutig zu beurteilen, ist auch die Gewölbeausmalung im südöstlichen Münster-  
eingang das Werk von Marx Weiß. Ganz unverständlich ist die immer wieder aufgegriffene Zuschreibung der 1563 datierten Schutzmantelmadonna mit der darüberliegenden Heimsuchung am südwestlichen Portal. Hier hilft auch kein Verweis auf die vielleicht entstellende, für 1931 angegebene Restaurierung, um die Zuschreibung zu retten. Eher ist das Fragment eines Weltgerichtes aus der heutigen Seepromenade, nun im Eingangsbereich zum Städtischen Museum, ein Werk des Malers.<sup>17</sup> Auch der „Christophorus“ im Kunstmuseum Basel ist ihm mit Blick auf die Evangelisten und auf Teile der Seitenwandbemalung im Reichenauer Münsterchor zuzuweisen.<sup>18</sup> Zum Vergleich werden hier zwei Ausschnitte mit „Kniepartien“ genannt; einmal das von der Christophorusfigur, zum zweiten ein kniender Mann bei der Mannalese.

Schließlich gehört der 1562 datierte Flügelaltar in der Friedhofskapelle von Meersburg hierher.<sup>19</sup> Allerdings ist hier wohl eher an größere Werkstattbeteiligung, eben wohl durch Andreas Christoffel, zu denken. Von den Heiligen auf dem linken Seitenflügel führt ein Weg zu einer fragmentarischen, im maltechnischen aber gut erhaltenen Evangelistendarstellung im Landesmuseum Mainz.<sup>20</sup> Ob eine „Christus-tafel“, welche 1995 bei Sotheby's New York versteigert wurde, nun dem Joseph Weiß oder Marx Weiß zuzuschreiben ist, kann nicht entschieden werden. Anna Moraht-Fromm, die das Bild erstmals in diesem Zusammenhang vorstellte, schlug versuchsweise Marx Weiß vor.<sup>21</sup>

Am 25. April 1580 ist Marx Weiss verstorben. Er hinterliess zahlreiche Kinder, denen er gute Ausbildungen angedeihen lassen konnte. Neben dem bereits für den Überlinger Auftrag mitgenannten Andreas Christoffel wurden auch andere Söhne und Enkel Maler oder Kunsthandwerker.<sup>22</sup> Einer von ihnen hat (mit weiteren Gehilfen) um 1612 die Seitenwandausmalungen in der St. Laurentius-Kirche von Markelfingen ausgeführt. Rechts unten bei der Darstellung des Jakobus minor findet sich der nun zum Globus (Astrolabium) verfestigte Ball.<sup>23</sup>

### **Neue Beobachtungen an den Wandmalereien im Chor des Münsters von Reichenau-Mittelzell**

Im Herbst 2005 wurde der Chor des Reichenauer Münsters eingerüstet. In einem Projekt der Landesamtes für Denkmalpflege Baden-Württemberg sollten drei Restauratoren, Andrea Zurl und Nadine Langhammer aus Freiburg i. Br. sowie Stephan Bussmann aus Radolfzell – Markelfingen, die Wandmalereien von Marx Weiß reinigen und konservieren.<sup>24</sup> Dadurch ergab sich die Gelegenheit, die Fresken im Chorgewölbe aus größter Nähe anzusehen und einer erneuten Beurteilung zu unterziehen. Sie konnten zur gesamten Zeit der Forschung lediglich aus einer Ent-

fernung von ca. 14 m oder bestenfalls mit einem in der Hand wackelnden Fernglas wahrgenommen werden. Unter diesem Manko litten allen früheren Beobachtungen und die daraus erfolgten Einschätzungen. Auch jüngere, mit einem Teleobjektiv von 500 mm Brennweite gemachte Aufnahmen, zeigten nicht die Details.

Die Einrüstung ermöglichte es außerdem, anhand einer detaillierten Kartierung der Steinmetzzeichen eine genauere Aussage zur Bauabfolge an diesem Münsterenteil zu machen. Bislang wurde immer eine für 1477 überlieferte Altarweihe zum Beleg erhoben, dass zu dieser Zeit der 1447 begonnenen Chor Neubau vollendet gewesen ist und lediglich die Ausmalung einhundert Jahre später erfolgte. Es sei daher kurz darauf eingegangen.<sup>25</sup> 1427, bei Antritt des neuen Abtes Friedrich II. von Wartenberg, befand sich das Freie Reichskloster Reichenau in einem wirtschaftlich, personell und baulich ärmlichen Zustand. Lediglich zwei Mönche bildeten noch den personellen Bestand; die Bausubstanz war teilweise verfallen. So berichtete sein Nachfolger, Abt Johannes Pfuser von Norstetten, dass „die Kühe hinter dem Altar gehaust hätten“.<sup>26</sup> Eine der ersten Amtshandlungen Wartenbergs war daraufhin, den Zugang auch für Angehörige aus dem Niederen Adel zu ermöglichen. 1446 wurde, nach einigem Hin und Her, auf dem Konzil in Basel vereinbart, die Rechte und Besitzungen, welche das Kloster Reichenau in der Stadt Ulm besaß, an diese bzw. an Parteien in Ulm zu verkaufen. Aus dem Erlös von 26 000 Rheinischen Gulden konnten nun zuerst Schulden abgetragen werden, aber auch mit Baumaßnahmen wurde begonnen. Sie betrafen eine erste Ummauerung des Klosterbezirkes, den Bau einer Hafenanlage, neue Schlafräume für die Mönche am Kreuzgang und weiteres ... . Die wichtigste Baumaßnahme war aber der Bau eines neuen Chores. 1447 wurde der Grundstein gelegt, eine Inschrift auf einem Quader auf der Südseite des Chores verkündet noch davon. Wie zügig oder wie schleppend der Neubau innerhalb der nächsten 30 Jahre voranging, sich dieses vorstellen, fehlt es uns an Fantasie. Es wird einmal schneller gegangen sein, dann wieder werden Unterbrechungen eingetreten sein. Tatsache aber ist, dass 1495 neue Steinmetzen verdingt worden sind, um die Mauern des Chores weiter bis zu den Gewölbeanfängen aufzuführen. 1477 war der Chor bei der Neuweihe der Altäre also mitnichten vollendet, ja es bedurfte der Entscheidungskraft des ersten Bischofs nach der Inkorporation des Klosters in das Bistum Konstanz, sie erfolgte 1540, um den Chor Neubau mit einem Gewölbe zu vollenden. Seinen Namen finden wir am östlichsten, prachtvoll ausgestalteten Schlussstein: Bischof Christoph Metzler, nun auch Herr der Reichenau und anderswo. Die Datierung 1553 gibt den Abschluss der baulichen Seite zu erkennen. Erst zu dieser Zeit wurden auch, wie die Untersuchungen zu den Steinmetzzeichen ergeben haben, die Fensterstäbe und das Maßwerk eingesetzt. Der Chor war also über 100 Jahre nicht gegen die Außenwitterung gesichert – das Ganze eine „ewige“ Baustelle gewesen. Zwei Jahre später war auch das Gewölbe ausgemalt. Aus jedem Zwickel der Rippen streben Pflanzen empor, ein Teil aus Vasen ragend, der andere Teil sein Wurzelwerk zeigend. Ungefähr 40 von ihnen sind botanisch bestimmbar.<sup>27</sup> Die Vorlagen dazu lieferten die in Holzschnitten ab 1540 stark verbreiteten Kräuterbücher der Botaniker Otto von Brunsfels und Leonhard Fuchs. Die Mutmaßung, hier sei eine Illustration von Walahfrid Strabo's Gedicht „Hortulus“ über dem Hochaltar und somit liturgisch wichtigsten Teil der Kirche



Abb. 9: Gewölbeausmalung von 1555 im Ost-Chor des Münsters von Reichenau-Mittelzell. Ausschnitt mit den vier Evangelisten, der Signatur und Datierung von Marx Weiß und dem Wappen des Auftraggebers Bischof Christoph Metzler (Foto: Bernd Konrad).

beabsichtigt gewesen, wäre schon naheliegend. Im Jahre 827 schrieb dieser zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des Klosters auf der Reichenau zählende Mönch den „Liber de cultura hortorum“ („Von der Pflege der Gärten“), eines der bedeutendsten botanischen Werke des Mittelalters. In Versform sind in diesem Werk 23 Heilpflanzen aufgeführt. Doch fällt auf, dass am Gewölbe auch zahlreiche Nutzpflanzen wie Hirse, Erbsen, Löwenzahn, und auch der Hopfen zu sehen sind, die man ikonologisch nicht so leicht für christliche Heilsvergleiche in Anspruch

nehmen kann. Ebenso wie wohl die als Futterpflanzen für das Vieh zu denkenden Stieleiche, Ackerklee und Disteln. Sonne und Mond in Form von Masken vervollständigen diesen botanischen Himmel. Im östlichsten Gewölbeabschnitt sind die vier Evangelisten mit ihren Attributen dargestellt (Abb. 9). Der Maler war Marx Weiß aus Balingen mit seiner Werkstatt. Er signierte mit einem sehr ähnlichen Zeichen wie auf dem Scheibenriß von 1543 für Hercules Göldlin und wie auf dem 1561 gefertigten Zettel im Gewölbe des Überlinger Münsters.

1558 datiert sind die Malereien an den karolingischen Wandflächen des Chores. Sie wurden erst 1933 wiederentdeckt und 1968 freigelegt. Hier ist allerdings der Erhaltungszustand sehr fragmentarisch und bietet nur wenig Grundlage für einen Vergleich. An der Südseite ist die seltene Darstellung der 72 Jünger Christi nach Lucas 10,1 zu sehen, wo jeweils paarweise die Jünger auf einem mehrgeschossigen Renaissancebalkon erscheinen. Ihre Tituli geben in schöner Frakturschrift noch manchen Namen wieder. Gertrud und Peter Weimar haben die Dargestellten in einer eingehenden Beschreibung, soweit es noch möglich war, benannt.<sup>28</sup> Allerdings ist der Erhaltungszustand nicht nur durch die mechanische Putzabtragung von 1968 beeinträchtigt, sondern, noch weit gravierender, in der Folge von Mauerdurchbrüchen für zwei Fensteröffnungen im 17. Jahrhundert. Damit schuf man sich einen visuellen Zugang von der über der Sakristei eingerichteten Winterkirche. Immerhin sind einige der Köpfe noch gut erhalten und es ist wohl kaum zu spekulativ, in dem forsch herausblickenden Jünger Johannes Presbyteros das Selbstbildnis eines Malers zu vermuten.<sup>29</sup> Das wird dann eher der Sohn des Marx Weiß, Andreas Christoffel gewesen sein.

An der nördlichen Chorwand sind in jedem seiner beiden Joche drei Bildszenen untereinander zu sehen. Inhaltlich wird damit das Thema des Abendmahles (Eucharistie) ausgeführt. In Gegenüberstellung von Ereignissen aus dem Alten Testament (Typus) und dem Neuen Testament (Antitypus) zeigt sich hier die Reaktion der katholischen (altgläubigen) Kirche auf die einschneidenden Vorgänge der Reformation drei Jahrzehnte zuvor.<sup>30</sup> Oben ist die Erhöhung der ehernen Schlange, daneben die Kreuzigung Christi zu sehen (am Holz des Paradieses bringt die Schlange den Tod – am Holz des Kreuzes bringt Christus das Leben). In der Mitte stehen sich Mannalese und das Abendmahl gegenüber (Israel wird in der Wüste mit dem Manna gespeist – Christus setzt die Eucharistie ein) und unten verweist die Begegnung von Abraham und Melchisedek auf die auf dem Trienter Konzil debattierte Kommunion unter beiderlei Gestalt auch für Laien. Bischof Metzler war selbst 1552 für einige Zeit dort anwesend und hielt zu diesem Thema einen Vortrag.

1889 wurden die Gewölbemalereien von dem Konstanzer Kirchenmaler Eduard Emele und seinen Mitarbeitern im Rahmen einer größeren Restaurierungsaktion wohl auch etwas übermalt. Ihr Erscheinungsbild vom Boden aus betrachtet ist in der Tat wenig anziehend. Insbesondere die Darstellungen der vier Evangelisten im östlichsten Joch veranlassten seinerzeit Feurstein, einen „verwässerten Stil des Meisters von Meßkirch“ zu proklamieren; ein vernichtendes Urteil, das von späteren Autoren gerne übernommen wurde. Soweit der Stand bis 2005.<sup>31</sup>

Dank der Einrüstung konnten nun zum ersten Male die Wandmalereien aus nächster Nähe fotografiert werden. Das Hauptaugenmerk lag dabei naturgemäß auf



Abb. 10: Kopf des Evangelisten Matthäus



Abb. 11: Kopf des Evangelisten Markus



Abb. 12: Kopf des Evangelisten Lucas



Abb. 13: Kopf des Evangelisten Johannes  
(Fotos: Bernd Konrad)

den Evangelisten, auf der Frage, wie Marx Weiß menschliche Anatomien im vermeintlichen Gegensatz zum Œuvre des Meisters von Meßkirch formulierte. Die Überraschung war groß! Zum einen konnte eine ausgesprochen qualitätsvolle Konturierung der Anatomien und Schraffur der Schattenbereiche festgestellt werden, die den beobachteten Unterzeichnungen im Werk des Meisters von Meßkirch nicht nachstand. Hier zeigte sich wirklich die hohe graphische Schulung des Malers (Abb. 10 bis 13). Mit großer Sicherheit und mit einem gewissen Esprit ist die Zeichnung auf der unruhigen Oberfläche des Verputzes aufgetragen worden.

Weiter ließen sich vergleichbare Eigentümlichkeiten nach der „Morelli-Methode“ feststellen. So waren auch hier die von Grimm als charakteristisch erkannten kleinen Fingernägel festzustellen wie der Vergleich zeigt (Abb. 14 und 15).

Auch der allzeit bemerkte skurrile „verkniffende“ und/oder „stechende Blick“ findet sich wieder, sogar beim Lukas-Stier und beim Markus-Löwen.

Selbst an den nur noch fragmentarisch erhaltenen Partien der beiden Seitenwände lassen sich, wenn auch nicht so offensichtlich, Parallelen finden.

Spontan äußerte Claus Grimm nach Vorlage der Fotos: „DAS IST der Meister von Meßkirch“.<sup>32</sup> Somit hätten wir es also mit dem Spätwerk des Meisters von Meßkirch zu tun. Der Altersstil oder Spätstil eines Künstlers muss dabei nicht unbedingt umfänglich die reifsten Werke hervorbringen. Er kann aber durchaus die partielle Einsetzung höchster Fähigkeiten bedeuten, so z. B. in der Zeichnung wie in Mittelzell geschehen.

Die Neubewertung der Wandmalereien in Reichenau-Mittelzell ziehen folgende Konsequenzen nach sich:

Jörg Ziegler und Peter Strüb d. J. scheiden für die Namensuche nach dem Meister von Meßkirch aus. Auch ein neu zu erkennender Maler, wie diejenigen, welche alle Vorschläge bislang als nicht zureichend beurteilt haben, unausgesprochen erwarten, ist nicht mehr notwendig zur Erklärung des Meisters von Meßkirch. Dieser ist nur unter den beiden Brüdern Marx und Joseph Weiß aus Balingen zu suchen. Beide weisen in ihren Werken, Joseph mit dem Bildnis des Eitelfriedrich II, Marx mit seinem Spätwerk seit Niederlassung in Überlingen, allein die Merkmale auf, welche im früheren Œuvre des Anonymus ablesbar sind. Namentlich in den

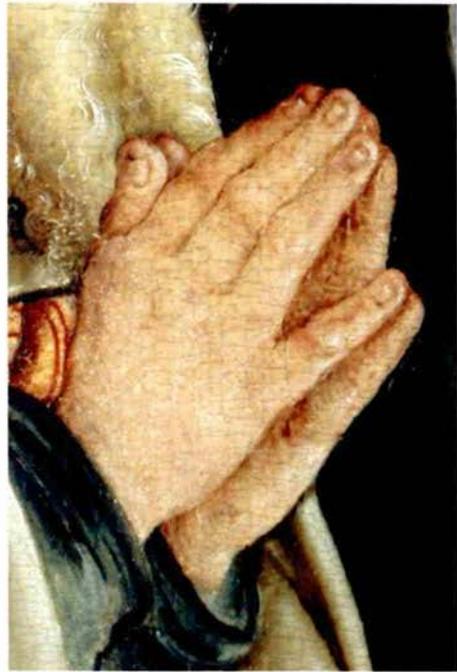


Abb. 14: Hand des ältesten Königs von der Anbetung der Könige in Meßkirch (Foto: Bernd Konrad).



Abb. 15: Hände des Evangelisten Johannes (Foto: Bernd Konrad).

Werken zur Ausstattung der Stiftskirche St. Martin in Meßkirch, dem sogen. Wildensteiner und dem sogen. Falkensteiner Altar wie auch dem Hausaltärchen in Sigmaringen und der Benediktustafel in Stuttgart. Sicher gibt es ein Gefälle zum Spätwerk hin, aber ebenso sicher ist bei eingehender Analyse auch das Hauptwerk qualitativ nicht homogen. Ob dafür die anzunehmende Mitarbeit weiterer Maler verantwortlich ist oder ob sich der Stil der beiden Brüder jeweils leicht geändert hat, lässt sich nicht so einfach sagen. Zu erwarten, dass sich ein Lebenswerk konstant mit demselben Erscheinungsbild äußert, entspricht nicht der Lebenserfahrung. Auch die allgemeine Entwicklung der deutschen Malerei ab 1530/40 muß beachtet werden. Der Zeitraum zwischen Spätrenaissance (ab 1540) und Frühbarock (um 1600) bringt kaum Beachtliches, geschweige, am Davor und am Danach gemessen, Gleichwertiges hervor. Einzig die Fähigkeit zur Zeichnung hat sich erhalten und z. T. sogar weiterentwickelt.<sup>33</sup>

Abschließend steht noch eine Frage im Raum: wer von den beiden Brüdern Weiß war denn nun der eigentliche Meister von Meßkirch? Oder – wer von beiden hat denn nun die besseren Arbeiten im gemeinsamen Œuvre ausgeführt? Ich tendiere nun wie Claus Grimm zu Marx Weiß, denn die derart genaue Beibehaltung von gestalterischen Eigenheiten, die das ganze Werk durchziehen, lassen sich nicht durch Anpassung an einen Werkstattstil erklären. Niemand hätte dies damals in dieser Konsequenz von einem anderen verlangt, niemand – außer wir Kunsthistoriker – hätte das überhaupt bemerkt.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Bernd Konrad  
Fichtenstraße 7  
78315 Radolfzell

## Anmerkungen

- 1 Der besseren Lesbarkeit halber wird im Forschungsabriss auf den bibliografischen Verweis zu den nun folgend besprochenen Autoren verzichtet und nur die Jahreszahl angegeben. In einem tabellarischen Anhang lässt sich dieser Nachweis dann leicht nachlesen.
- 2 Es ist im Grunde genommen eine glückliche Bezeichnung als „Meister von Meßkirch“, da letztere ja suggeriert, der Maler wäre in dieser Stadt so ansässig gewesen, dass er als deren Sohn gelten könnte. Ähnliches wäre auch von dem/den Meister/n von Sigmaringen zu sagen. Diese stammen ja aus Veringenstadt. Nur befinden sich zahlreiche Werke in den Fürstlich Hohenzollerischen Sammlungen zu Sigmaringen. Hier wurde zuletzt die Bezeichnung Meister (der Sammlung) von Sigmaringen gewählt, siehe BERND KONRAD in: Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte 42, 2006, S. 1.
- 3 ANNA MORAHT-FROMM, Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Ulm 1997, S. 243.
- 4 WALTER HUGELSHOFER, Zur Frage nach dem Namen des Meisters von Meßkirch, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 46, 1925, S. 35.
- 5 HEINRICH FEURSTEIN, Donaueschingen. Fürstlich Fürstenbergische Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst. Vierteljahresberichte der oberrheinischen Museen, 3, 1928, Galerieberichte, S. 5. – Im selben Wortlaut noch einmal in: Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen zu Donaueschingen. Verzeichnis der Gemälde. IV. Ausgabe. Donaueschingen 1934, Einleitung IX f.
- 6 HANS ROTT, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. I. Bodenseegebiet. 2 Bde. (Quellen und Text). Stuttgart 1933, Textband S. 169, Anm 5.
- 7 JOSEF HECHT, Der wahre Meister von Meßkirch und das Bildnis des Grafen Eitelriedrich III. von Zollern, in: Hohenzollerische Jahreshefte 1940, S. 69–87 (hier: S. 75f. mit Abb. 7). – Dass. in: Forschungen zur schwäbischen Kunst- und Baugeschichte, Konstanz 1940, S. 67–85 (hier: S. 73f. mit Abb. 7).
- 8 RUPERT SCHREIBER, Meßkirch, freundlich brieflich vom 15.2.1989: „Signatur unten links auf braunem Grund in schwachen Rotbraun. Höhe etwa 5mm (geschätzt). Sichtbar ist ein großes W mit eingezeichnetem O (folgt handgezeichnet die Form mit dem kleinen Kreis, der oben nicht über das W hinausragt – Anm. Verf.), daneben (!) in viel schwächerer Form, schwer zu erkennen, aber deutlich vorhanden, in einem bräunlichen Ton ein Zeichen, das am ehesten als V zu lesen wäre (u. U. ein erster Signaturversuch, der vielleicht übermalt worden ist). Rechts von W und dem schwachen V, extrem schwach, in bräunlichem Ton einige unmotivierte, sehr krausenartige Striche, die aber keinen erkennbaren Zusammenhang abgeben. – Das bloße Auge muß hier kapitulieren. Darüber, über dem W (handgezeichnet wie oben – Anm. Verf.) ist nicht das geringste auszumachen, keine verdächtigen Spuren wie die eben erwähnten krausen Formen, auch die Oberfläche ist dem Anschein nach an dieser Stelle bzw. in dieser ganzen Partie intakt; wie sie aufgebaut ist – die Oberfläche – lässt sich anhand der beschädigten Malkante (unten), die nicht vom Rahmen überlagert wird, deutlich erkennen (Lasur als Abschluß der Oberfläche). – Alles in allem: ein Jerg oder Jörg ist nirgends auszumachen, schon gar nicht an der tradierten Stelle.“
- 9 CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM, Der Meister von Meßkirch. Eine Untersuchung zur geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Stellung seines gesicherten Werkes. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1950 (Maschinenschrift), S. 210. – Dieses Urteil ist allerdings eine der wenigen Fehlleistungen Salm's. Der Figurenstil ist eindeutig der Richtung Martin Schaffner zuzuordnen, vgl. Merklinger Altar und das Weltgericht aus Pfullendorf im Augustinermuseum Freiburg.
- 10 Sein Hauptaugenmerk richtete er auf die subjektiven Merkmale der Handschrift eines Malers, die sich am besten an der Darstellung nebensächlicher Details wie etwa der Gestaltung einer Ohrmuschel, der Form von Fingernägeln, Fingern, Händen oder Füßen festmachen ließ. Mit seiner Methode untersuchte er die Bildbestände berühmter römi-

scher und deutscher Galerien, wobei er etliche Falschzuschreibungen aufdecken und viele Werke ganz anderen Künstlern zuschreiben konnte. Allein in der Dresdner Galerie mussten aufgrund seiner Untersuchungen 46 Gemälde umbenannt werden. Morelli war es auch, der die berühmte „Schlafende Venus“ mit Treffsicherheit Giorgione zuschrieb. Zuvor war dieses Meisterwerk im Katalog der Dresdner Galerie als Kopie von Sasserrato nach einem verlorengegangenen Werk Tizians geführt worden (aus: Wikipedia).

- 11 Vgl. CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM, Der Meister von Meßkirch. Eine Untersuchung zur geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Stellung seines gesicherten Werkes. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1950 (Maschinenschrift), S. 174ff.
- 12 JULIUS BAUM WILHALM ZIEGLER, der Meister von Meßkirch, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 5, 1943, S. 29, bestritt zu Unrecht die bereits von Feurstein berichteten unterschiedlichen Tinten. Vgl. die hier erstmals farbig publizierte Abbildung des Scheibenrisses.
- 13 Leider führten auch eigene Nachfragen bei der Stuttgarter Druckanstalt Schreiber, die ihrerzeit die Klischees für die Pöhlmann-Publikation gefertigt hatte, mit dem Hinweis auf Kriegsverluste zu keinem klärenden Ergebnis. – Und selbst mit modernen Mitteln war auf dem Benediktus-Bild nichts zu finden. Siehe ANJA SCHNECKENBURGER-BROSCHKE, Staatliche Museen Kassel. Altdeutsche Malerei. Kassel 1997, S. 204, Anm. 12.
- 14 ANNA MORAHT-FROMM, Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Ulm 1997, S. 235. – Noch einmal dann dieselbe, Bemerkungen zum Meister der Talheimer Retabellfügel, in: Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1993, S. 233–243 (dort: S. 242).
- 15 HADWIG HOFFMANN, Der Überlinger Maler Marx Weiß d. J. und seine Nachkommen, in: Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete mit Praktischer Forschungshilfe 50. Jg., Heft 94, Juni 1984, S. 406–419.
- 16 Siehe CLAUS GRIMM, Der Meister von Meßkirch; Joseph Maler aus Balingen, in: CLAUS GRIMM und BERND KONRAD, Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1990, S. 246, Nr. 71. – Diese Tafel wurde nicht von Reinhold Würth angekauft.
- 17 BERND KONRAD, in: 1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen (hg. von Michael Brunner und Marion Harder-Merkelbach). Petersberg 2005, S. 279, Nr. II.42 mit Abb.
- 18 Zuletzt STEPHAN KEMPERDICK in: Kreis und Kosmos. Ein restauriertes Tafelbild des 15. Jahrhunderts. Ausstellung vom 18. August – 11. November 2007. Petersberg 2007, S. 59, Nr. 13, Farbabb. S. 45. – Die alte Signatur TTh 1562 erwies sich als nachträglich aufgebracht und ist bei einer aktuellen Restaurierung abgenommen worden. Die Datierung passt dennoch sehr gut. Sie könnte nach Ansicht Kemperdicks von einem alten Rahmen übertragen worden sein.
- 19 Vgl. Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Katalog zur Ausstellung des Badischen Landesmuseums im Heidelberger Schloß (bearb. von MONIKA KOPPLIN u.a.). Karlsruhe 1986, S. 189, Kat. C 18 mit Abb.
- 20 Landesmuseum Mainz. Deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Ausgewählte Werke (bearb. von SUSANNE KERN). Mainz 1999, S. 162, Nr. 16 mit Farbabb. (dort zu früh ins erste Viertel des 16. Jh. datiert).
- 21 ANNA MORAHT-FROMM, Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Ulm 1997, S. 248. Anhang Nr. 5 mit Abb.
- 22 Siehe die Familiendarstellung bei HADWIG HOFFMANN, Der Überlinger Maler Marx Weiß d. J. und seine Nachkommen, in: Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete mit Praktischer Forschungshilfe. 50. Jg., Heft 94, Juni 1984, S. 406–419. – Auch die Namen Joseph, Marx/Markus und sogar ein Conrad tauchen dabei auf. – Conrad Weiß d. J. war um 1505 bis 1525 von Rottweil aus tätig, zog dann nach Esslingen und war zuletzt als Stadtmaler von Nürtingen beurkundet. Siehe HANS ROTT, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. I. Bodenseegebiet. 2 Bde. (Quellen und Text). Stuttgart 1933, S. 157.
- 23 Siehe BERND KONRAD in: Kunstschätze des

- Landkreises Konstanz. Entdecken und Erleben (hrsg. im Auftrag des Hegau-Geschichtsvereins. Hegau-Bibliothek 128). Hilzingen 2008 – 3. Aufl., S. 184 mit Abb.
- 24 Zum Projekt: DORTHE JACOBS, STEPHAN BUSSMANN, ANDREA ZURL, Die Malereien im Chor des Münsters St. Maria und Markus von Reichenau-Mittelzell. Erkenntnisse aus der von Konservierung 2005 in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege. 36. Jg., H. 3, 2007, S. 168–173.  
Die Finanzierung und praktische Durchführung lag bei: Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Konstanz, mit Münsterbaumeister Norbert Müller als Projektleiter.
- 25 Ausführlicher in: BERND KONRAD, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Kunsthistorische Einführung, in: BERND KONRAD / GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Reichenauer Texte und Bilder 10 (hrsg. von WALTER BERSCHIN). Stuttgart 2002, S. 24ff. Kürzer: in WOLFGANG ERDMANN, Die Reichenau im Bodensee. Geschichte und Kunst. 11. durch Bernd Konrad durchgesehene und um ein Kapitel zum spätgotischen Chor erweiterte Auflage. Königsstein im Taunus 2004, S. 18/19.
- 26 Aus: Gedenkbuch des Johannes Pfuser von Norstetten, in: KARL BRANDI, Die Chronik des Gallus Öhem (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Abtei Reichenau (hrsg. von der Badischen Historischen Kommission). Heidelberg 1893. Beilage, S. 179, Absatz 25.
- 27 GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Wandmalereien der südlichen Chorseite, in: BERND KONRAD / GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Reichenauer Texte und Bilder 10 (hrsg. von Walter Berschin). Stuttgart 2002, S. 81ff.
- 28 GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Wandmalereien der südlichen Chorseite, in: BERND KONRAD / GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Reichenauer Texte und Bilder 10 (hrsg. von Walter Berschin). Stuttgart 2002, S. 66ff.
- 29 Siehe die rechte Person in: BERND KONRAD / GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Reichenauer Texte und Bilder 10 (hrsg. von Walter Berschin). Stuttgart 2002, S. 15, Abb. 4.
- 30 Auch hier ist auf die theologisch fundierten Studien von GERTRUD und PETER WEIMAR zu verweisen. Siehe: Die Wandmalereien der südlichen Chorseite, in: BERND KONRAD / GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Reichenauer Texte und Bilder 10 (hrsg. von Walter Berschin). Stuttgart 2002, S. 45ff.
- 31 Auch die Reichenauer Texte und Bilder 10 kamen in dieser Beziehung zu früh. Damals war allerdings noch nicht abzusehen, dass der Chor nur wenige Jahre später eingerüstet werden sollte.
- 32 E-mail vom 21. November 2005.
- 33 Siehe z. B. BERND KONRAD, Zwei schwäbische Weltgerichtsdarstellungen – Bemerkungen zur deutschen Malerei nach der Reformation. In: MICHAEL BRUNNER, Stil und Stilpluralismus in den Künsten des 16. Jahrhunderts (Kongress 11.04.03). Engen 2004, 33–39. – Am Beispiel des Narziss Renner, Augsburg, und des Georg Rieder, Ulm, wird dort gezeigt, wie das dürftige Erscheinungsbild ihrer Malerei von grandiosen Unterzeichnungen übertroffen wird.

### Anhang: Zuschreibungsgeschichte

Jahr	Autor	Zuschreibung
1821	Johann Baptist von Hirscher	Hans Holbein d. Ä. <sup>1</sup>
1836	Brüder Boisserée	Hans Leonhard Schäuuffelein. <sup>2</sup>
1848	Gustav Waagen	Barthel Beham. <sup>3</sup>
1850	Joseph von Laßberg	Hans Holbein d. Ä. <sup>4</sup>
1870	Adolf Woltmann	Barthel Beham. <sup>5</sup>
1875	Adolf Rosenberg	Barthel Beham. <sup>6</sup>
1875	Woldemar von Seidlitz	Barthel Beham. <sup>7</sup>
1885	Eduard Chmelyar	Monogrammist M. A. <sup>8</sup>
1885	Adolf Bayersdorfer	Monogrammist M. A. ist Marcus Assfalg. <sup>9</sup>
1885	Robert Vischer	Eigenständiger Meister von Meßkirch. <sup>10</sup>
1887	Franz Xaver Kraus	Hans Leonhard Schäuuffelein und(?) Wildensteiner Meister. <sup>11</sup>
1889	Henry Thode	Eigenständiger Meister von Meßkirch. <sup>12</sup>
1889	Hubert Janitschek	Barthel Beham. <sup>13</sup>
1890	Wilhelm Lübke	Barthel Beham. <sup>14</sup>
1890	Franz Xaver Kraus	Wildensteiner Meister. <sup>15</sup>
1891	Wilhelm Bode	Barthel Beham. <sup>16</sup>
1893	Adolf Bayersdorfer	Meister des Meßkircher Altars. <sup>17</sup>
1893	Karl Koetschau	Gegen Barthel Beham ausgesprochen und einen Meister von Meßkirch stärker konturiert. <sup>18</sup>
1893	Max J. Friedländer	Monogrammist M. A. <sup>19</sup>
1895	Hermann Alexander Müller	Barthel Beham <sup>2,0</sup>
1896	Heinrich Modern	Hans Leonhard Schäuuffelein. <sup>21</sup>
1899	Karl Giehlow	Zeichnungen des Monogrammist M. A. von Jörg Breu I. <sup>22</sup>
1906	Wilhelm Suida	Monogrammist W. O. <sup>23</sup>
1908	Ansgar Pöllmann	Jerg Ziegler. <sup>24</sup>
1909	Konrad Lange	Wartet Pöllmanns Beweise ab. <sup>25</sup>
1908	Ansgar Pöllmann	Fotografie der Ziegler-Signatur. <sup>26</sup>
1916	Josef Sauer	Nicht Jerg Ziegler. <sup>27</sup>
1916	Paul Ganz	Marx Weiß. <sup>28</sup>
1917	Karl Obser	Marx Weiß kann nicht der Meister von Meßkirch sein. <sup>29</sup>
1917	Heinrich Feurstein	Marx Weiß. <sup>30</sup>
1921	Heinrich Feurstein	Jerg Ziegler, vermutlich. <sup>31</sup>
1921	Heinrich Feurstein	Jerg Ziegler, nun mit größerer Bestimmtheit. <sup>32</sup>
1922	Wilhelm Suida	wohl Marx Weiß. <sup>33</sup>
1925	Walter Hugelshofer	Marx Weiß. <sup>34</sup>
1925	Karl Obser	Tendiert zu Marx Weiß. <sup>35</sup>

## Marx Weiß der Jüngere

1928	Heinrich Feurstein	Jerg war der Meister, Marx Weiß wurde Nachfolger. <sup>36</sup>
1931	Irene Kunze	Nicht Jerg Ziegler, wahrscheinlich schon Marx Weiß. <sup>37</sup>
1932	Gustav Hebeisen	Tendiert zu Pöllmann Jerg Ziegler. <sup>38</sup>
1933	Hans Rott	Marx Weiß d. J. und Bruder Joseph Weiß. <sup>39</sup>
1933	Werner Fleischhauer	Marx Weiß d. Ä. und Sohn Joseph. <sup>40</sup>
1934	Heinrich Feurstein	Jerg (Ziegler?) mit Nachfolger Marx Weiß d. J. <sup>41</sup>
1936	Lutze/Wiegand	Meister von Meßkirch ohne Entscheidung. <sup>42</sup>
1940	Josef Hecht	Jerg Ziegler der Meister von Meßkirch, Joseph Weiß sein Mitarbeiter. <sup>43</sup>
1940	Heinrich Feurstein	Nicht Wilhalm und Georg Ziegler (ungleich Jerg Ziegler). <sup>44</sup>
1942	Julius Baum	Wilhalm Ziegler und Mitarbeiter Marx Weiß. <sup>45</sup>
1943	Julius Baum	Wilhalm Ziegler. <sup>46</sup>
1944	Heribert Reiners	Gegen Baum Ziegler = Meister von Meßkirch. <sup>47</sup>
1947	Julius Baum	Wilhalm Ziegler. <sup>48</sup>
1950	Heribert Reiners	Monogrammist C G 1525. <sup>49</sup>
1950	Christian Altgraf zu Salm	Peter Strüb d. J. aus Veringenstadt (hier nur angedeutet) <sup>5,0</sup>
1956	Christian Altgraf zu Salm	Peter Strüb d. J. – prononcierter angedeutet. <sup>51</sup>
1959	Franz Manz	Jerg Ziegler. <sup>52</sup>
1961	Christian Altgraf zu Salm	Eigene Hypothese Strüb bleibt unbewiesen. <sup>53</sup>
1962	Hans-Dieter Ingenhoff	Peter Strüb d. J. aus Veringenstadt. <sup>54</sup>
1962	Joh. Adam Kraus	Nicht Peter Strüb, da bereits zu hinfällig. <sup>55</sup>
1965	Franz Manz	Jerg Ziegler aus Rottenburg. <sup>56</sup>
1967	Christian Altgraf zu Salm	Peter Strüb d. J. <sup>57</sup>
1978	Gisela Goldberg	Schließt sich Salms Vorschlag mit Peter Strüb d. J. an. <sup>58</sup>
1988	Herbert Rädle	Maler des Bildnisses Eitel Friedrich III lediglich Kopist nach einem Original des Meister von Meßkirch. <sup>59</sup>
1989	Wolfgang Urban	Jerg Ziegler. <sup>60</sup>
1990	Claus Grimm	Joseph Maler aus Balingen - und Werkstatt. <sup>61</sup>
1990	Bernd Konrad	Meister von Meßkirch (Joseph Maler aus Balingen?) - und Werkstatt. <sup>62</sup>
1990	Herbert Rädle	Ziegler kann aus biographischen Gründen

1992	Edeltraud Rettich	nicht der Meister von Meßkirch sein, es muß einen Jerg Ziegler den Jüngeren gegeben haben. <sup>63</sup>
1997	Kurt Löcher	Option Peter Strüb (gewinnt immer mehr Anhänger). <sup>64</sup>
1997	Anja Schneckenburger-Broschek	Meister von Meßkirch ohne Entscheidung. <sup>65</sup>
1997	Anna Moraht-Fromm	Selbst die bisher komplexeste Hypothese von Grimm lässt Fragen offen. <sup>66</sup>
2002	Bernd Konrad	Joseph von Balingen Meister von Meßkirch; Marx Weiß Epigone. <sup>67</sup>
2002	Elsbeth Wiemann	Malersippe Joseph Weiß und Marx Weiß. <sup>68</sup>
2003	Kurt Löcher	Alle Namensvorschläge nicht überzeugend. <sup>69</sup>
2004	Dieter Manz	Meister von Meßkirch (Joseph Maler aus Balingen?). <sup>70</sup>
2004	Herbert Rädle	Jerg Ziegler nicht Meister von Meßkirch, da nachweisbar 1538–1575. <sup>71</sup>
2006	Martin Schawe	Bis heute anonym bleibend; Marx Weiß = Stil-Epigone. <sup>72</sup>
		Nicht Peter Strüb, sondern wohl Joseph von Balingen. <sup>73</sup>

1 Zitiert nach HEINRICH FEURSTEIN, Eine bisher unbekanntes Sammlung Hirscher aus dem Jahre 1821, in: ERNST BUCHNER und KARL FEUCHTMAYR, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. Augsburg 1924, S. 267–275 (hier: S. 271).

2 Zitiert nach HEINRICH FEURSTEIN, Die Kunstpflege in der Baar, in: Badische Heimat 1921, S. 36–55 (hier: S. 46). – Noch einmal: Ders., Der Meister von Meßkirch im Lichte der neuesten Forschungen, Freiburg 1934, S. 5, Anm. 3.

3 GUSTAV F. WAAGEN, Kunstblatt 1848, Nr. 64, S. 254. – zitiert nach HEINRICH FEURSTEIN, Der Meister von Meßkirch im Lichte der neuesten Forschungen, Freiburg 1934, S. 6. – Ders., Kunstwerke und Künstler in Deutschland II, Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsass und der Rheinpfalz. Leipzig 1845, S. 216 (zum Bubenhofen-Epitaph, damals Slg. Abel, Stuttgart).

4 Laßberg in einem Brief an Bischof Greith, St. Gallen. – zitiert nach HEINRICH FEUR-

STEIN, Der Meister von Meßkirch im Lichte der neuesten Forschungen, Freiburg 1934, S. 8. – Publiziert durch BERTHOLD HAENDTKE, Barthel Beham in St. Gallen, in: Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. 3, Beiblatt Kunstchronik, Leipzig 1892, Spalte 199 (Ich danke Dr. Rainer Michaelis, Gemäldegalerie Berlin, herzlich für die Zusendung dieses schwer greifbaren Artikels).

5 ALFRED WOLTMANN, Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen zu Donaueschingen. Verzeichnis der Gemälde. Karlsruhe 1870, Einleitung S. 12, S. 40ff.

6 ADOLF ROSENBERG, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Leipzig 1875, passim.

7 WOLDEMAR VON SEIDLITZ, ad vocem „Barthel Beham“, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Leipzig 1875, S. 310f.

8 EDUARD CHEMLARY, Das Diurnale und Kaiser Maximilian, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses III, 1885, S. 88–102 (hier: S. 95f.). – Dazu korrigierend MAX J. FRIEDLÄNDER,

- ad vocem „Monogrammist M A“, in: Thieme-Becker XXXVII, 1950, S. 431.
- 9 ADOLF BAYERSDORFER in: Essenwein, August von, Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer, Katalog der Germanischen Museum befindlichen Gemälde. Nürnberg 1885 (2. Auflage).
  - 10 ROBERT VISCHER, Neues über Bernhard Strigel, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen VI, 1885, S. 85, S. 95.
  - 11 FRANZ XAVER KRAUS, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. In Verbindg. mit Jos. DURM u. E. WAGNER bearb. v. FRANZ XAVER KRAUS. Freiburg i. Br. 1887, S. 399 (zum Bild in Meßkirch), S. 417 (zur Kopie des Wildensteiner Altares).
  - 12 HENRY THODE, Bericht Verst. Slg. Rinecker, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 12, 1889, S. 182.
  - 13 HUBERT JANITSCHKE, Geschichte der Malerei. Berlin 1889, S. 383.
  - 14 WILHELM LÜBKE, Geschichte der deutschen Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1890, S. 643.
  - 15 FRANZ XAVER KRAUS, Die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen. In Verb. mit Jos. DURM u. E. WAGNER bearb. v. FRANZ XAVER KRAUS. Die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen. Freiburg i. Br. 1890, S. 18–20 bzw. 712–714 (untere Paginierung).
  - 16 WILHELM BODE u. a., Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, Berlin 1891, S. 17/18, Kat. Nrn. 619 A und 619 B und S. 258, Kat. Nr. 631. – Die Zuweisung S. 17f. bezieht sich auf fünf Flügelansichten mit Heiligen von der Ausstattung der St. Martinskirche in Meßkirch. Den ebenfalls dazugehörigen „Ölberg“ (Kat. 631) als Mitteltafel eines der Pfeilerretabel beliess Bode dem Hans Schäufelin. Die „Beweinung Christi“ kam erst 1918 als Geschenk in den Bestand.
  - 17 ADOLF BAYERSDORFER in: Essenwein, August von, Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer, Katalog der Germanischen Museum befindlichen Gemälde. Nürnberg 1893 (3. Auflage mit z. T. erweiterten Beschreibungen), S. 33, Nr. 197.
  - 18 CARL KOETSCHAU, Barthel Beham und der Meister von Meßkirch. Eine kunstgeschichtliche Studie. Straßburg 1893.
  - 19 MAX J. FRIEDLÄNDER, Notiz über Albrecht Altdorfer, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 14, 1893, S. 22–26 (hier S. 25).
  - 20 Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. Vorbereitet von HERMANN ALEXANDER MÜLLER. Hrsg. von Hans Wolfgang Singer. Leipzig 1895 – 3. Aufl., S. 94.
  - 21 HEINRICH MODERN, Der Mömpelgarder Flügelaltar des Hans Leonhard Schäufelin und der Meister von Meßkirch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 17, 1896, S. 306–397.
  - 22 KARL GIEHLOW, Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches des Kaisers Maximilian, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 20, 1899, S. 340.
  - 23 WILHELM SUIDA, Monogrammist W O, der Meister von Meßkirch, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft I 1908, S. 62.
  - 24 ANSGAR PÖLLMANN, Jerg Ziegler, der Meister von Meßkirch, und seine Tätigkeit in Heiligkreuzthal bei Riedlingen, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 142, 1908, S. 420–437. Ders., Zur Signierweise des Meisters von Meßkirch, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, Nr. 9, 1908, Sp. 263–268.
  - 25 KONRAD LANGE, Die Werke Hans Multschers und des Meisters von Meßkirch im Kloster Heiligkreuztal, in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte XVIII, 1909, S. 455–475 (hier S. 471ff.).
  - 26 ANSGAR PÖLLMANN, Zur Signierweise des Meisters von Meßkirch, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, Nr. 9, 1908 (wohl erst 1909 erschienen), Sp. 263–268.
  - 27 JOSEF SAUER, Das Altarbild des Meisters von Meßkirch in der Stadtkirche zu Meßkirch, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 29, 1916, S. 49–60. / Erweiterung, S. 162–169.
  - 28 PAUL GANZ, Der Meister von Meßkirch. Neue Forschungen, in: Oeffentliche Kunstsammlung in Basel. LXVII. Jahresbericht, N.F. XII., Basel 1916, S. 1–46.
  - 29 KARL OBSER, Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Überlinger Münsters (1226 – 1620). Karlsruhe 1917, S. 73, Anm. 4.
  - 30 HEINRICH FEURSTEIN, Der Monogrammist M. W. und der Meister von Meßkirch, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 10, 1917, S. 265–274.
  - 31 HEINRICH FEURSTEIN, Die Kunstpflege in der Baar, in: Badische Heimat 1921, S. 36–55

## Epigone des Meisters von Meßkirch?

- (hier: S. 48ff.).
- 32 HEINRICH FEURSTEIN, Fürstliche Gemäldesammlung Donaueschingen. III. Ausgabe. Donaueschingen 1921, Einleitung S. VII, S. 44.
- 33 WILHELM SUIDA, Nachklänge von der Ausstellung alter schweizerischer Kunst in Zürich, in: *Belvedere* 1922, S. 122.
- 34 WALTER HUGELSHOFER, Zur Frage nach dem Namen des Meisters von Meszkirch, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 46, 1925, S. 33–37.
- 35 KARL OBSER, Besprechung von Hugelshofer 1925, in: *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins*, N.F. 39, 1924 (erschienen 1925), S. 487.
- 36 HEINRICH FEURSTEIN, Donaueschingen. Fürstlich Fürstenbergische Gemäldegalerie, in: *Oberrheinische Kunst. Vierteljahresberichte der oberrheinischen Museen*, 3, 1928, *Galerieberichte*, S. 4–5 (hier: S. 5).
- 37 Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum (bearb. von Irene Kunze). Berlin 1931, S. 298–300.
- 38 GUSTAV HEBEISEN, Katalog der Fürstlich Hohenzollerischen Sammlungen Sigmaringen. Sigmaringen 1932, S. 5, 15ff.
- 39 HANS ROTT, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. I. Bodenseegebiet. 2 Bde. (Quellen und Text). Stuttgart 1933, *Quellen* S. 148ff., *Textband* S. 156–172 (Balingen und die Maler Weiss).
- 40 WERNER FLEISCHHAUER, Rezension zu Rott 1933, in: *Württembergische Vierteljahresschrift für Landeskunde*, 39. Jg., 1933, S. 340–342 (hier: S. 342).
- 41 HEINRICH FEURSTEIN, Der Meister von Meßkirch im Lichte der neuesten Forschungen, Freiburg 1934. – Kat. Fürstberg-sammlungen Donaueschingen 1934. – Ders., Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen zu Donaueschingen. Verzeichnis der Gemälde. IV. Ausgabe. Donaueschingen 1934, Einleitung S. IXff. und S. 52ff.
- 42 EBERHARD LUTZE und EBERHARD WIEGAND, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts. Leipzig 1937, S. 100.
- 43 JOSEF HECHT, Der wahre Meister von Meßkirch und das Bildnis des Grafen Eitel Friedrich III. von Zollern, in: *Hohenzollerische Jahreshefte* 1940, S. 69–87. – Dass. in: *Forschungen zur schwäbischen Kunst- und Baugeschichte*, Konstanz 1940, S. 67–85.
- 44 HEINRICH FEURSTEIN, Nochmals zur Frage des Meisters von Meßkirch, in: *Oberrheinische Kunst* 9, 1940, S. 168–172.
- 45 JULIUS BAUM, ad vocem „Weiß, Malerfamilie“ in: *Thieme-Becker XXXV*, 1942, S. 319f. – Ders. HANS BODEN und WILHELM ZIEGLER, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 4, 1942, S. 47–55.
- 46 JULIUS BAUM, WILHELM ZIEGLER, der Meister von Meßkirch, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 5, 1943, S. 21–30.
- 47 HERIBERT REINERS, Der Meister von Meßkirch – Wilhelm Ziegler, in: *Pantheon* 32, 1944, S. 17–21.
- 48 JULIUS BAUM, ad vocem „Ziegler, Malerfamilie“ in: *Thieme-Becker XXXVI*, 1947, S. 484–486.
- 49 HERIBERT REINERS, ad vocem „Meister von Meßkirch“, in: *Thieme-Becker XXXVII*, 1950, S. 228–230. – Die Bestimmung des Autors des nicht unterzeichneten Artikels mit HERIBERT REINERS geht aus dem darin gemachten Vorschlag hervor, den „Anonymus“ mit dem Monogrammist C. G. gleichzusetzen, dessen Gemälde „Maria mit Kind“ Reiners in *Pantheon* 15, 1935, S. 39 publiziert hatte.
- 50 CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM, Der Meister von Meßkirch. Eine Untersuchung zur geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Stellung seines gesicherten Werkes. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1950 (Maschinenschrift).
- 51 CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM, Die Wand- und Gewölbemalereien des Meisters von Meßkirch in Heiligkreuztal, in: *Heilige Kunst* 1956, S. 29–47.
- 52 FRANZ MANZ, Die Malersippe Ziegler in Rottenburg, in: *Sülchgauer Altertumsverein Rottenburg a. N., Jahrgabe* 1959, S. 21–24.
- 53 CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM: Einführende Worte zur Eröffnung der Ausstellung „Der Meister von Meßkirch“, in: *Festansprachen zum 700-jährigen Meßkircher Stadtjubiläum* – von Prof. Dr. Martin Heidegger, Prof. Dr. Bernhard Welte, Oberkonservator Dr. Altgraf Salm. Hg. Stadt Meßkirch 1961, S. 25–33.
- 54 HANS DIETER INGENHOFF, Der Meister von

- Sigmaringen. Die Malerfamilie Strüb aus Veringenstadt. Veröffentlichung des Staatlichen Amtes für Denkmalpflege Tübingen. Bau- und Kunstgeschichte Band 1. Stuttgart 1962. – Dazu die Strüb-These bestätigende Besprechung von Altgraf Salm in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1963, S. 148.
- 55 JOHANN ADAM KRAUS, Der sog. „Meister von Meßkirch“, in: Hohenzollerische Jahreshefte 1962, XXII, S. 220/221.
- 56 FRANZ MANZ, JERG ZIEGLER – sein Leben und Schaffen, Sülchgauer Altertumsverein Rottenburg a. N., Jahressgabe 1965, S. 38–45.
- 57 CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM ad vocem „Meister von Meßkirch“, in: Kindlers Malelei Lexikon, Band 4. Zürich 1967, S. 394–397.
- 58 GISELA GOLDBERG, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Staatsgalerie Augsburg / Städtische Kunstsammlungen. Band I. Altdeutsche Gemälde. 2. Auflage. München 1978, S. 119ff. – 3. Auflage. München 1988, S. 119ff..
- 59 HERBERT RÄDLE, Das Sigmaringer Bildnis Eitelfriedrichs – eine Kopie nach einem Original des Meisters von Meßkirch, in: Hohenzollerische Heimat 1988, S. 61/62.
- 60 WOLFGANG URBAN, Jerg Ziegler heißt er. – Ergebnis einer Detektivarbeit, in: Stuttgarter Zeitung Nr. 3, Mittwoch 4. Januar 1989, Feuilleton, S. 25. – Ders.: Die Signatur des „Meisters von Meßkirch“, in: Heilige Kunst 23, 1986/87 (1990 erschienen), S. 57ff. und verschiedene Zeitungsberichte über seine Vorträge.
- 61 CLAUD GRIMM, Der Meister von Meßkirch: Joseph Maler aus Balingen, in: CLAUD GRIMM und BERND KONRAD, Die Fürstenbergssammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1990, S. 69–92.
- 62 BERND KONRAD, in: CLAUD GRIMM und BERND KONRAD, Die Fürstenbergssammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1990, S. 212–247 (insbes. S. 246).
- 63 HERBERT RÄDLE, Zur Identitätsfrage des Meisters von Meßkirch: Gibt es zwei Maler namens Jörg Ziegler? In: Hohenzollerische Heimat 1990, S. 3/4.
- 64 EDELTRAUD RETTICH, in: Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister. Stuttgart 1992, S. 232 – 237 (hier: S. 232).
- 65 KURT LÖCHER, in: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bestandskatalog. Nürnberg 1997, S. 315–317.
- 66 ANJA SCHNECKENBURGER-BROSCHKE, Staatliche Museen Kassel. Altdeutsche Malerei. Kassel 1997, S. 202ff.
- 67 ANNA MORAHIT-FROMM, Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Ulm 1997.
- 68 BERND KONRAD, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Kunsthistorische Einführung, in: BERND KONRAD / GERTRUD und PETER WEIMAR, Die Renaissancefresken im spätgotischen Chor des Reichenauer Münsters. Reichenauer Texte und Bilder 10 (hrsg. von Walter Berschin). Stuttgart 2002, S. 24ff.
- 69 ELSEBETH WIEMANN, Meisterwerke der Fürstenbergssammlungen Donaueschingen in der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 2002, S. 63.
- 70 KURT LÖCHER in: Alte Meister in der Sammlung Würth. Der ehemals Fürstlich Fürstenbergische Bilderschatz. Katalog zur Ausstellung Schwäbisch Hall 2004/2005, S. 122–143 (ohne Diskussion der Namensgebung).
- 71 DIETER MANZ, Der Rottenburger Maler Jerg Ziegler, in: Der Sülchgau 47./48. Band, 2004, S. 57–112. – Dazu Besprechung von Herbert Rädle, in: Hohenzollerische Heimat 2004, S. 40/41.
- 72 HERBERT RÄDLE, Der Maler Marx Weiß (tätig 1536 – 1580) – ein Stilepigone des Meisters von Meßkirch, in: Hohenzollerische Heimat 2004, S. 15/16.
- 73 MARTIN SCHAWWE, Staatsgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche. München o. J (2006), S. 86.